



MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Curso 2018-2019

Título	Clasicismo en los jardines ingleses del siglo dieciocho
Título (inglés)	Classicism in Eighteenth Century English Gardens
Alumno/a	Camila Nora Binge Lara
Tutor/a	Gloria Mora Rodríguez
Convocatoria	Septiembre 2019



INDICE

1.- Introducción	3
2.- Britania, la nueva Roma	6
3.- La <i>villa</i> en la Antigüedad	9
4.- La <i>villa</i> en Inglaterra: palladianismo y neopalladianismo	12
5.- Clasicismo arqueológico: El <i>Grand Tour</i> . La <i>Society of Dilettanti</i>	15
6.- El <i>Greek Revival</i> y lo pintoresco (<i>Picturesque</i>)	18
7.- El arte autóctono de Inglaterra: El goticismo (<i>Gothicism</i>)	22
8.- Teoría de los jardines	23
8.1.- Antecedentes del jardín en Inglaterra	23
8.2.- Contra Francia y el Barroco	24
8.3.- Libertad y Naturaleza	24
8.4.- Paraíso y Arcadia: el género pastoril y el jardín paisajista	26
9.- El jardín paisajista	29
9.1.- Las artes en el jardín	33
10.- El jardín romántico	35
11.- El jardín anglochino	37
12.- Ejemplos de jardines	39
12.1.- Chiswick: la villa neopalladiana	39
12.2.- Stourhead: el gran desconocido	43
12.3.- Stowe: el jardín como cuadro o pintura	46
12.4.- Shugborough: la nueva Atenas	52
13.- Conclusiones	55
14.- Bibliografía	57
15.- Anexo de imágenes	61

1.- INTRODUCCIÓN.

El principal objetivo de este trabajo es presentar las circunstancias de cómo, porqué y en qué forma llegó la Antigüedad a los jardines ingleses del s. XVIII y cambia la concepción y uso de las residencias de campo aristocráticas. A la vez, se destaca la dualidad de la vinculación de Inglaterra en el siglo XVIII con Roma y Grecia no solo en las modas en diseño de jardines aristocráticos, sino en sus vinculaciones a posturas políticas e ideológicas.

El trabajo requiere, por lo tanto, el estudio de diversas fuentes. Por un lado, las referencias clásicas que hagan una consideración de la Naturaleza, en su estado salvaje y en el ideal para el hombre; a los beneficios morales y emocionales que otorga al hombre la vida en el campo, a menudo en comparación con la ciudad; y a la propia forma y uso de espacios ajardinados en estas fincas (Catón, Varrón, Cicerón, Plinio). También es necesario saber si estas obras se conocían en Inglaterra en el s. XVIII para poder influir en la nueva concepción de la naturaleza y el jardín, así como las obras sobre descubrimientos arqueológicos y artes clásicas, e incluso jardines, que se publicaban entonces. Además, hay que considerar las obras más recientes sobre las similitudes y diferencias entre Roma y Gran Bretaña, el éxito del modelo griego frente al romano, la historia de los jardines, la historia del neoclasicismo, el palladianismo y el Greek Revival que se han escrito ya desde el s. XIX hasta el día de hoy.

Los jardines elegidos representan los estilos más originales de la isla dentro del contexto del movimiento neoclásico del s. XVIII en Inglaterra. El primero, Chiswick, es el mejor exponente del neopalladianismo inglés. Stourhead y Stowe son perfectos ejemplos del eclecticismo neoclasicista de la Inglaterra del momento, mezclando influencias de Roma, Grecia y Oriente. Shugborough es el representante del *Greek Revival*, la última fase.

Imprescindible para el estudio de los jardines escogidos es la organización conservacionista británica llamada National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty (NT), que se encarga de la conservación y revalorización de monumentos y lugares de interés colectivo (en Escocia se encarga el National Trust of Scotland). La organización se fundó en 1895 y hoy día solo es superada por la Corona como propietaria de bienes inmuebles privados en Reino Unido, administrando más de 300 monumentos y 200 jardines (desde época megalítica a mansiones de todos los tiempos), como es el caso

de Stourhead y Shugborough, que analizaremos. Su labor de difusión se puede apreciar en la página web <https://www.nationaltrust.org.uk/>, donde se puede ver toda la información necesaria para visitar estos lugares y, además informan de los proyectos de conservación y restauración, exposiciones temporales y conferencias, actividades varias, y pequeños artículos de información, escritos, por lo general, por los profesionales que trabajan en cada lugar. El catálogo de archivos online del NT también nos permite (dentro de un margen, pues no todas las colecciones han tenido la misma historia y a veces rastrear y recuperar las bibliotecas de casas que han estado en decadencia durante siglos no es fácil) confirmar la presencia de obras contemporáneas centradas en el estudio de la Antigüedad.

Chiswick House and Garden Trust se encarga de la labor del NT en la propiedad de Chiswick, que perteneció a Lord Burlington. Pero gran parte de la colección de la casa fue llevada a Chatsworth Estate, de los Duques de Devonshire, por lo que hay que consultar los archivos de Chatsworth House Trust para saber qué libros pertenecían ya no a Lord Burlington en concreto, sino a la casa. De hecho, se encuentran en proceso de estudiar este tema a través de un catálogo compilado en Chiswick en torno a 1742 y que posiblemente esté incompleto, pues Lord Burlington vivió hasta 1753, pero que consta de unos 1400 títulos. Pero aún no les es posible distinguir cuáles de los libros del catálogo se conservan en Chatsworth o han terminado en otros sitios.

Para el estudio de los jardines de Stowe hay que acudir al National Trust para visitar los jardines y hacer consultas, aunque para el tema concreto de la biblioteca de la casa hay que recurrir a la Biblioteca de Huntington, California, pues la colección fue vendida, posiblemente en 1848 cuando el II Duque de Buckingham tuvo que vender los contenidos de la casa tras declararse en bancarrota. Parte de la colección fue adquirida por la British Library de Londres. Se puede encontrar una tabla de contenidos de la colección de la Biblioteca de Huntington online <http://catalog.huntington.org/record=b1526828>. La casa de este conjunto histórico no está bajo el NT, sino que tiene su propia organización: la Stowe House Preservation Trust.

A continuación, mencionaré algunos de los títulos que posiblemente influyesen en la concepción clásica de estos jardines. Según el catálogo de la NT, la biblioteca de Shugborough conserva dos títulos de Winckelmann pertenecientes a Thomas Anson, *Lettre de M. l'Abbé Winckelmann, antiquaire de Sa Sainteté, Monsieur de Comte de Brühl, Chambellan du Roi de Pologne, Electeur de Saxe, sur les découvertes*

d'Herculaneum. Traduit de l'allemand (París, 1764), que también se halla en la casa de Sprinhill, County Londonderry; y *Monumenti antichi inediti. spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann* (1767, Roma) que se halla también en Saltram, Devon y Wallington, Northumbeland. También encontramos traducciones de los s. XVIII y XIX al francés y al inglés de su *Historia del Arte Antiguo* y versiones en italiano de la *Historia del arte del diseño* y en inglés de las *Reflexiones sobre la pintura y escultura de los griegos*. *The Villas of the Ancient Illustrated* de Robert Castell (1728) se conserva en las bibliotecas de los Estates de Tatton Park, Cheshire, Blickling Hall, Norfolk, y Kedleston Hall, Derbyshire. *Observations on Modern Gardening* de Thomas Whately, mencionado en el ensayo de Horace Walpole, se conserva en siete villas, incluida Stourhead. El ensayo de Horace Walpole, *On Modern Gardening*, no se publicó por separado hasta 1785, pues formaba parte de *Anecdotes of Painting in England* (1780). Éstas aparecen catalogadas en 22 bibliotecas de casas del NT, entre ellas Stourhead. Ejemplares de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88) de Edward Gibbon, aparecen en Stourhead, Wimpole, Kedleston Hall, Ickworth, Hardwick Hall, Fenton House, A la Ronde y Belton House entre otras grandes casas del país. De William Gilpin, *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772 on several parts of England* (1786), lo encontramos en Stourhead, Ham House, Kedleston House y otros ensayos sobre el tema en muchas casas nobles del momento. *The Landscape, a Didactic Poem* (1794) de Richard Payne Knight, aparece en siete casas; *Essay on the Picturesque* (1794), por Sir Uvedale Price, en otras seis. En el catálogo también se puede confirmar la presencia en estos hogares de libros clásicos durante el s. XVIII, como Cicerón (258 resultados), Homero (212 resultados), Virgilio (178 resultados).

Me gustaría agradecer a mi tutora Gloria Mora, todo el apoyo que me ha dado a lo largo de dos cursos. Sin su guía y sus consejos no habría sabido cómo orientar este tema tan complejo e interconectado hacía un discurso bien enfocado. También quisiera mencionar a las siguientes personas por su magnífica disposición a la hora de atender mis dudas: Emily Blanshard, Operations Manager, Stourhead and Mompesson; la Dr Esmé Whittaker, Curator, Collections & Interiors, North London, English Heritage; Emily Parker, Landscape Advisor, Gardens and Landscape Team, English Heritage; Aidan Haley, Assistant Archivist and Librarian, Devonshire Collection; Katie Rice, House Steward de Shugborough Estate; Gillian Mason, Curator de London and South East Region: Stowe, Claydon House and Aylesbury Vale.

2.- BRITANIA, LA NUEVA ROMA.

Las afinidades y diferencias entre Gran Bretaña y la Roma antigua, ambos imperios a la cabeza de sus tiempos, y cómo se relacionaban los británicos con su herencia cultural clásica, usándola o rechazándola en la construcción de su propia identidad, han sido comentadas por historiadores como Richard Jenkyns (1995) y Richard Hingley (2000). Autores griegos, como Polibio, llamaron al sistema político de los romanos una “constitución mixta”, que evitaba los extremos de la democracia y la oligarquía, aunque en realidad, la República fuera una oligarquía con elementos democráticos como la elección popular de los cargos y la necesidad de la clase gobernante de “ganarse” a los votantes. Este era un aspecto compartido por el sistema de monarquía parlamentaria que se da en Inglaterra durante los ss. XVII y XVIII, en el cual, para acceder al Parlamento, las clases dirigentes necesitaban ser votadas por el “limitado pero significativo sufragio universal” (Jenkyns, 1995, p. 14).

Este “carácter romano de las instituciones británicas” (Jenkyns, 1995, p. 14) contrastaba con las monarquías absolutas del resto de Europa. La política moderna bebía de los antiguos: los griegos, como Aristóteles en la *Política*, habían proporcionado el lenguaje de la teoría (monarquía, tiranía, democracia, etc.), y los romanos dieron el ejemplo de la práctica (Jenkyns, 1995, p. 14). Además de la idea de “representación de los ciudadanos”, los británicos tomaron y adaptaron la idea romana del “cesarismo”, que combinaba el absolutismo monárquico con un sistema legal muy evolucionado, herramienta perfecta para el control de la familia, la propiedad y las relaciones entre individuos (Jenkyns, 1995, p. 15).

La aristocracia isabelina fue educada por profesores de humanidades en los clásicos, que eran un tema de conversación apropiado entre generales, diplomáticos, caballeros y *connoisseurs*. Como cuando Roma recurrió a Grecia para educar a sus jóvenes, ahora Roma era el modelo de sistema educativo que preparaba a los jóvenes británicos para la vida pública. Las escuelas enseñaban retórica, ética, historia y literatura romanas. Y, como los romanos en Grecia, los europeos aprovecharon las oportunidades de turismo cultural que Roma ofrecía. Pero, los turistas modernos buscaban una Antigüedad ya perdida, una que iban a desenterrar, recrear y reconstruir -además de adaptar los textos clásicos y obras pedagógicas de la sociedad pagana a las necesidades de una sociedad cristiana (Grafton, 1995, pp. 92-93).

En el s. XVII, durante el protectorado de Cromwell -que pasó de una república a un tipo de tiranía centrada en su persona- las ideas de autores clásicos como Cicerón, Séneca y Tito Livio llegaban a través de Italia y la teoría renacentista de “humanismo cívico”, base del libro de Nicolás Maquiavelo (1469-1527), *Discursos sobre la primera década Tito Livio* (1531), que a su vez inspiró la *Commonwealth of Oceana* (1656) de James Harrington (1611-1677) (Jenkyns, 1995, p. 15). La voz de oradores, poetas e historiadores latinos resuena en las palabras y discursos de los políticos del s. XVII e, inevitablemente, supone la adopción de un modo de pensar senatorial (Jenkyns, 1995, p. 15). En el s. XVIII, los caballeros aprendían valores como la virtud, buenas maneras y la gloria o distinción personal, como objetivo del hombre, de libros como *De Officiis* de Cicerón, llamado *Tully's Office* (en Shugborough y Stourhead y otros 10 estates en el Catálogo NT). También la literatura clásica, como la *Eneida*, influyó en la política (Jenkyns, 1995, p. 16).

La superioridad de los autores clásicos sobre los autores modernos había sido motivo de debates desde el s. XII, en Francia (École de Chartres), y continúa en el s. XVI, cuando en Roma se extiende la comparación al campo de las artes. A finales del s. XVII, esta “querella de los antiguos y modernos”, llega a suelo británico. John Locke criticaba la futilidad de invertir dinero en una educación clásica como el latín, si el individuo iba a dedicarse a una profesión en la que no le valdría para nada; solo si era un caballero, era el aprendizaje del latín algo “absolutamente necesario” (Jenkyns, 1995, p. 34).

Virgilio siempre fue conocido en Inglaterra y la *Eneida* fue de gran influencia y, en general, fue uno de los autores más citados (Griffing, 1995, p. 116) (33 entradas en NT para los s. XVII y XVIII). Durante el s. XVIII, las analogías con el mundo romano eran abundantes, y los británicos creían estar viviendo una nueva edad augusta, en literatura y política, y el auge y expansión del Imperio Británico, sin precedentes hasta la fecha, era equiparado al periodo augusto del Imperio romano, considerado el mejor. La literatura de la Roma de Augusto, por tanto, se convirtió el punto de encuentro de todas las personas cultas (Griffing, 1995, pp. 130-131). Y los autores clásicos que florecieron en ese momento, Virgilio, Horacio y Ovidio eran admirados e imitados por los grandes

del s. XVIII, Pope, Swift, Addison y Steele, siendo estos, en parte, responsables de señalar los paralelismos entre ambos periodos¹.

La imagen del Imperio romano fue usada durante siglos en la construcción ideológica del Imperio británico, mediante el estudio de las diferencias y similitudes de ambos contextos imperiales (Johnson, 1958, pp. 521-522). *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88) de Edward Gibbon influyó en cómo los británicos percibían su propio imperio, en comparación con el Imperio romano. Gibbon y otros contemporáneos suyos se centraban en la polaridad entre las sociedades bárbaras y las civilizadas, y destacaban la misión civilizadora de Roma en las tierras de los bárbaros que eran conquistados. Gibbon creía que el Imperio romano podía ser de ayuda a la hora de guiar el británico, pero no creía que fueran imperios análogos. De hecho, era un abierto detractor del concepto de imperio en general, y del romano en particular, y el contenido de su libro fue tomado como advertencia por aquellos preocupados por las colonias británicas, y aun en el s. XIX se recurría a su obra en los debates sobre la condición del Imperio, manteniéndose la analogía del declive y caída que sufrió Roma y que siempre temieron los británicos (Hingley, 2000, pp. 26-28). Las épocas victoriana (1837-1901) y eduardiana (1901-1910) fueron las de mayor expansión del Imperio británico y, en particular debido a la coronación de la reina Victoria como Emperatriz de la India y el reto de administrar un territorio tan vasto y lejano, las lecciones de Roma y su administración fueron transmitidas por políticos, académicos y profesores en todos los estratos de la sociedad, pero sobre todo en las universidades como Oxford, donde los estudios clásicos eran centrales en la formación de los futuros administrativos del Imperio.

Incluso Johann Joachim Winckelmann reafirmaba los lazos de Britania con la Roma antigua, pues de forma inconsciente reconocía a Roma como la base de la civilización europea; Atenas representaba un modelo de vida opuesto al contemporáneo (Jenkyns, 1995, p. 35) pero, la sociedad romana -sus divisiones sociales, entretenimientos, modelos familiares, política- apelaban, por su similitud, a los británicos del momento, que disfrutaban de un poder sin precedentes. Una muestra muy reveladora de esta visión es que las novelas históricas del s. XIX sobre época clásica se situaban en

¹<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095434229>

el Imperio romano, como *The Last Days of Pompeii* (1834) de Edward Bulwer-Lytton, *Hypatia* (1853) de Charles Kingsley, *Marius the Epicurean* (1885) de Walter Pater y *The Burning of Rome* (1891) de Alfred J. Church (Jenkyns, 1995, p. 35).

3.- LA VILLA EN LA ANTIGÜEDAD.

La organización social de la población y los modos de vida de las clases acomodadas del s. XVIII, también eran similares en muchos aspectos a las de sus equivalentes romanos. Los ricos de la Antigüedad, cuando querían descansar de sus residencias urbanas, buscaban retiros en el campo, donde disfrutar de la vida acomodada y, llena de ostentación, propia de su estatus. Esta costumbre, que se aprecia en otras sociedades, se relaciona con la bonanza económica de los ciudadanos de un Estado. Desde el s. V a.C. en Atenas, gracias a las riquezas de la victoria sobre los persas en las Guerras Médicas y el ascenso de la talasocracia ateniense y sus colonias, las élites se retiran a sus villas, pasando cada vez menos tiempo en la ciudad. Vivir fuera de la protección de los muros de la ciudad suponía un riesgo cuando había conflictos militares, pero en tiempos de paz, como en el s. III y II a.C., las villas helenísticas de recreo se multiplicaron, influenciadas por las residencias egipcias y los *parádeisoi* orientales (Segura, 2005, pp.167-168).

En Roma, sería tras la victoria de las Guerras Púnicas cuando aparecen las primeras villas, primero sencillas granjas donde no se distinguen las zonas nobles de las de la servidumbre (Segura, 2005, p. 168). Estas fueron descritas minuciosamente por Varrón (*Rerum rusticarum libri III*) quien distinguía entre la granja de trabajo, o villa rústica, y la villa urbana, que imitando una casa de ciudad se incorpora gradualmente a la primera (Varr. *R.* 1. 13. 1) (Segura, 2005, p. 184). Todas las villas campestres debían, en origen, ser fincas productivas y rentables. Catón el Viejo dio nombre a la villa urbana, y escribió el tratado *De Agricultura*, donde queda claro que para Catón una villa debía ser capaz de producir alguna mercancía y ser más o menos rentable (Segura, 2005, pp. 183-184). Además, Catón hace una alabanza a los campesinos diciendo que “es de entre la clase de los campesinos de donde provienen los hombres más valientes y fuertes, su vocación es altamente respetada, su modo de vida está asegurado y es percibido con poca hostilidad, y aquellos ocupados en ese empeño no tienden tanto a la frustración o el

resentimiento”² (Cato. *Agr.* 1. 5). Tras la guerra, la élite se hizo con grandes latifundios y construyeron artificiales villas de recreo en la costa o la montaña, que transformaron el paisaje de la campiña romana (Segura, 2005, pp. 170-171). La villa campestre, que proporcionaba beneficios, como la leche de los rebaños de la villa en Laurentum de Plinio el Joven (Plin. *Ep.* 2. 17), se contraponen a los jardines dedicados exclusivamente al *otium* (Segura, 2005, p. 198).

El *otium* era la condición ideal de la vida campestre para un romano de ciudad, donde se vivía del *negotium*. El *otium* equivalía al retiro, tranquilidad y recreo, momento de entregarse por completo a las ocupaciones físicas y mentales. Los jardines representaban un lugar tranquilo para la lectura y la conversación, como en los diálogos filosóficos de Cicerón en cuya época los jardines de recreo llegan a su esplendor. Cicerón llegó a poseer hasta nueve villas, entre ellas la antigua mansión del dictador Sila en Tusculum, repleta de obras de arte (Segura, 2005, p. 170), y la compraventa de villas, su estado, jardines (Cic. *Att.* 276. 2) y estancias, es a menudo el asunto de sus cartas, o el lugar en la que las escribe (Cic. *Att.* 239. 1). Los poetas Lucrecio y Catulo trataron el tema de la Naturaleza, el primero inspirado por los jardines griegos, en concreto el de Epicuro (Segura, 2005, pp. 185-186). Horacio, junto con Marcial y Tito Livio, censura la vida urbana en comparación con la de la villa campestre y defienden los jardines sencillos, criticando el lujo excesivo de otros jardines, convertidos en complejas creaciones que albergan otras artes, como esculturas y arquitecturas. Estos últimos son los que más aparecen en los textos literarios, sea para alabarlos o criticarlos (Segura, 2005, p. 197). La vida campestre se consideraba más sencilla e informal que la vida urbana, y pese a la suntuosidad de algunas de las villas rurales las actividades que se asociaban a ellas eran las opuestas a las del *negotium* que se practicaban en la ciudad. En el campo uno había de dedicarse a actividades creativas e intelectuales, animadas charlas en compañías de confianza y a disfrutar del paisaje, etc. (Segura, 2005, p. 199). Según Segura (2005, p. 199), la filosofía epicúrea transforma la villa campestre en una lujosa morada dedicada al *otium*, al perfeccionamiento relajado del cuerpo y la mente. Los simples campesinos lidiaban con los arduos trabajos y el tedio del aislamiento y la rutina. Los propietarios solo ven las ventajas de lo rústico, y los campesinos, libres o esclavos, los inconvenientes.

² Traducción personal del texto en inglés.

Durante el periodo augusteo, el arte de los jardines se había asentado pero la tendencia era a liberarse del marco arquitectónico y dejar más libertad a la verdadera naturaleza, flores, y arboledas extensas llamadas *silvae*. El arte de los jardines consiguió equilibrar los elementos intelectuales que apelaban al espíritu y los elementos naturales que satisfacían los sentidos (Segura, 2005, p. 187). Virgilio en *Las Bucólicas o Églogas*, refleja en sus versos la campiña de los poetas griegos idílicos y también los jardines reales de su tiempo. Los jardines reales y los literarios se imitan mutuamente (Segura, 2005, p. 188). En una de sus *Sátiras*, Horacio describe el famoso encuentro del ratón campestre y el de ciudad (Hor. *S. 2. 6. 80 ss.*). En él se ve el contraste entre la vida de campo, austera y tranquila, y la ciudad, agitada y peligrosa (Segura, 2005, p. 199). Las quejas del poeta de su vida en la ciudad, hablan de las muchedumbres, el mal tiempo, que le hacen añorar su villa de la Sabina, donde leía los libros de los antiguos, dormía o descansaba, comida y bebida con sus invitados de temas interesantes como la naturaleza del bien y la cuestión de su forma más elevada. En este sentido y, aunque sea una filosofía contraria a la epicúrea, Segura (2005, p. 199) atribuye el jardín como lugar donde el alma descansa en soledad, a la influencia estoica, el ideal propio de una sociedad preocupada por la moralidad y la vida interior. El mejor lugar para que el sabio se entregase a la meditación era el jardín, paseando, como dice Séneca (Sen. *Ep. 15. 46*).

Plinio el Joven, a finales del s. I d.C., desarrolla el tema del *otium* en sus cartas (Plin. *Ep. 1. 9*) y habla con orgullo de sus numerosas villas, como la *Laurentina* (Plin. *Ep. 2. 17*) y la de la Toscana (Plin. *Ep. 5. 6*). El sistema político y los ideales morales y filosóficos de la época de Plinio favorecieron esta evolución del concepto de *otium*. El gobierno de Nerón y los conflictos tras la caída de la dinastía Julio-Claudia y la tiranía de Domiciano, hicieron deseable y conveniente un lugar de retiro fuera de Roma, donde retirarse con un pretexto honorable como la salud o la vejez (Segura, 2005, p. 200). Desde el reinado de Claudio, la administración pública se había llenado de libertos, y la aristocracia ve reducida su participación en la vida política. Así muchos hombres de política se retiraron a sus jardines a olvidar las humillaciones y el temor a ser delatados o acusados por cualquier motivo. El jardín era para ellos el asilo donde se refugia la sabiduría (Segura, 2005, p. 200).

Muchos de estos textos se hallaban en las bibliotecas de las casas aristocráticas y, por supuesto, cualquier alusión a jardines en obras como la *Ilíada*, la *Odisea* o la *Eneida* era considerada como descripción de jardines reales; así, Walpole razona (*On Modern*

Gardening, 1770, p. 15) que el de Alcínoo (Hom. *Od.* 6. 145) debió ser el jardín más majestuoso que se pudiera imaginar.

4.- LA VILLA EN INGLATERRA: PALLADIANISMO Y NEOPALLADIANISMO.

De architectura libri decem de Marco Vitruvio Polión (ca. 27-23 a.C.) es el único tratado de arquitectura de la Antigüedad conservado íntegro, aunque sin ilustraciones - pues estas fueron añadidas a partir del s. XVI. Vitruvio describe el diseño de la ciudad, sus edificios públicos, foros, columnatas, templos, basílicas, teatros, termas y viviendas particulares. En la Edad Media se conocía por copias manuscritas y, en 1468, sale la primera edición impresa en Roma, la francesa³ en 1547 y la inglesa en 1730 (Watkin, 1995, pp. 300-301).

Andrea Palladio (1508-1580) fue uno de los más cultos y grandes arquitectos de su época. Su estilo clásico se basaba en los edificios de la Roma Antigua que estudió a través de libros de teoría y restos de edificios⁴. Sus villas del Véneto fueron famosas ya en su época, como la icónica Villa Almerico Capra, conocida como La Rotonda (1570)⁵, e inspiraron a numerosos artistas italianos del s. XVII, como Bernini (Wittkower, 1979, p. 15). Su obra escrita, el tratado *I Quattro Libri dell' Architettura* (1570), fue considerada la primera autoridad acerca de las reglas pertinentes al “gusto” en arquitectura en la Inglaterra de época georgiana (Gombrich, 1994, p. 376), contenía ilustraciones y descripciones de sus propias arquitecturas y de edificios romanos que admiraba, que fueron clave en la difusión y popularidad del tratado⁶. Tras los excesos del Barroco, surge en Gran Bretaña en el s. XVIII un gusto por las formas romanas más austeras, por retornar a la autenticidad de la arquitectura antigua, que, en términos generales, cristaliza en la recuperación de la filosofía palladiana (Watkin, 1995, pp. 300-301). El paso decisivo

³ En 1526 Diego de Sagredo publica en Toledo *Medidas del Romano*, una versión del tratado de Vitruvio muy difundido en Europa.

⁴ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/style-guide-palladianism/> fecha de captación 22/08/2018

⁵ <http://www.villalarotonda.it/it/larotondadelpalladio.htm> fecha de captación 21/08/2018

⁶ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/style-guide-palladianism/> fecha de captación 22/08/2018

desde la simple imitación de Palladio a la creación de una versión libre y creativa de los temas palladianos se inicia con Iñigo Jones, y continúa con Lord Burlington y William Kent que adaptaron, cada uno a su manera, el estilo de Palladio (Rodríguez Llera, 2005, p. 227).

Iñigo Jones (1573-1652), vivió durante el reinado de Jacobo I de Inglaterra, y según su discípulo, el arquitecto sir Christopher Wren, estuvo en Italia unos años y ya en 1605 se le consideraba un “gran viajero”. Su mayor logro fue introducir la sofisticación de las artes de Italia en Inglaterra, donde los avances en las artes visuales del Renacimiento no habían calado aún. Tras ganarse un nombre como diseñador teatral, no le resultó fácil que se le tomase en serio como arquitecto, pero en 1613 fue nombrado *Surveyor of the King's Works*, y un segundo viaje a Italia, entre 1613 y 1614, fue decisivo en su formación como arquitecto (Colvin, 1978, p. 468). En el viaje conoció, y acompañó, al joven Earl of Arundel, que sería uno de los mayores patronos y coleccionistas de arte de Inglaterra. Las notas en su copia del *I Quattro Libri dell' Architettura* (1570) de Andrea Palladio, demuestran su visita sistemática a los edificios ilustrados, y su conocimiento detallado de la teoría y gramática de la arquitectura clásica. Además, conoció a Scamozzi en Venecia, que había tomado el testigo de Palladio. Adquirió muchos dibujos de Palladio, un suplemento valioso a los grabados de los *Quattro Libri* (Colvin, 1978, p. 469). Lo aprendido en el viaje lo aplicó a una arquitectura rigurosamente clasicista que cambiaría el rostro de Londres, asentada en el goticismo de los monumentos nacionales medievales (Rodríguez Llera, 2005, p. 115). De sus trabajos para el monarca Jacobo I sobreviven en Londres la Banqueting House en Whitehall, la Queen's House en Greenwich y la capilla en la iglesia de St. James. Estas obras muestran la influencia de Palladio y Scamozzi, pero también son pruebas de su madurez como diseñador de arquitecturas, cuya habilidad para la composición partía de un entendimiento intelectual de los principios de la arquitectura renacentista. En medio del barroco europeo, sus obras son una reafirmación de los principios del Alto Renacimiento. Por desgracia sus trabajos se limitaron casi por completo al entorno de la corte y no pudo, por tanto, influir en gran medida en el gusto inglés contemporáneo. Sus trabajos en la Catedral de St. Paul y su diseño de Covent Garden para el Earl of Bedford fueron sus grandes proyectos entre 1625 y 1640, estableciendo hitos en la arquitectura de la isla, como el pórtico corintio de la primera, el más grande al norte de los Alpes. Quedan una serie de dibujos de Jones para el palacio de Whitehall, que fueron la base de los futuros proyectos desde Carlos I a

Guillermo III (Colvin, 1978, p. 469). Estos pasaron a su discípulo John Webb y luego al *City Surveyor*, John Oliver, tras la muerte del cual, en 1701, fueron adquiridas por un tal William Talman, cuyo hijo se los pasó a lord Burlington en 1720. A la muerte de Burlington pasaron a su hija, quien se casó con el IV Duque de Devonshire. El VIII Duque los cedió al Royal Institute of British Architects en 1894. Muchos de los dibujos en posesión de Lord Burlington habían sido publicados por William Kent en su *Designs of Inigo Jones* (1727), y otras obras por Isaac Ware y John Vardy, pero sin distinguir entre los diseños de Jones y los de Webb (Colvin, 1978, p. 470).

El clasicismo de inspiración palladiana de Jones y Webb había sido una rareza dentro del contexto de barroco, representado por arquitectos brillantes como Hawksmoor y Gibbs. Sin embargo, un grupo de hombres liderado por Cohen Campbell (1676-1729) y Lord Burlington se proponen, posteriormente, purificar la arquitectura inglesa siguiendo la tradición de Vitruvio, Palladio y Jones (Watkin, 1990, p. 124). La traducción al inglés del texto *I Quattro Libri de Palladio* (1716) de Giacomo Leoni por Nicholas Dubois y la publicación de *Vitruvius Britannicus* de Colin Campbell en 1715, marcan el comienzo del movimiento neopalladiano. Ambas fueron dedicadas al nuevo rey de la dinastía Hanover, Jorge I (Watkin, 1990, p. 124) y se deben a un nuevo contexto intelectual promovido por estos nobles *amateurs* y *connoisseurs* de las artes italianas como Richard Boyle, III Earl of Burlington, quien había viajado a Italia entre 1714 y 1719, y era gran admirador de Andrea Palladio. Burlington estaba a la cabeza de una serie de nobles interesados en promover un renacimiento artístico en Inglaterra, interés inducido por la nueva teoría de la sensibilidad de Shaftesbury (*Inquiry concerning Virtue, or Merit*, 1699). Uno de los hitos de este renacimiento fue la villa palladiana-rococó de Burlington en Chiswick y sus jardines (Rodríguez Llera, 2005, pp. 116-117). La arquitectura neopalladiana se extiende finalmente por toda Inglaterra de la mano de distintos arquitectos, como los Wood (padre e hijo) que transformaron Bath. Inspirados por el entusiasmo de Burlington por la autenticidad y la pureza, la nueva generación de arquitectos no se contentó con ver la antigüedad a través de Palladio y Jones, sino que ansiaba verla con sus propios ojos (Watkin, 1990, pp. 130-131).

La falta de información sobre los interiores de las casas de la Antigüedad apreciada por Palladio ya era un problema (Watkin, 1990, p. 129). Dos soluciones se dieron para este problema: reflejar las modas contemporáneas (neo-antiguas o neopalladianas) como Jones y Webb hicieron en sus interiores de tendencia barroca en

Wilton; o como hizo Kent en Holkham, crear un interior sorprendentemente original combinando elementos de la llamada Sala Egiziana de Palladio (inspirado en el llamado *oecii aegyptii*⁷ del libro de arquitectura de Vitruvio (Vitr. 4, 3), las basílicas con columnatas de Roma, el interior de S. Giorgio Maggiore de Palladio en Venecia, y el friso del Templo de la Fortuna Virilis en Roma. El resultado era un *tour de force* que representaba el Revival Clásico en su faceta más grandiosa e imaginativa, pero que no podría describirse como doméstico en absoluto Watkin, 1990, p. 129).

El neopalladianismo ha sido ya aceptado por los historiadores británicos como la primera fase del neoclasicismo inglés (Rodríguez Llera, 2005, p. 233). Este movimiento destaca ahora por su coherencia estilista en medio del caos de estilos del s. XVIII. Wittkower destaca la rapidez (apenas una década) con que el nuevo estilo clasicista, estrictamente Neopalladiano (un estilo simple y de lenguaje universal), remplazó el “individualismo excéntrico” de arquitectos como Vanbrugh, para establecerse como “el estilo de lo que podría llamarse la democracia británica del s. XVIII (Wittkower, 1983, p. 78). Es decir que la arquitectura clásica y el jardín paisajista son producto y expresión del bienestar de la sociedad libre de Gran Bretaña (Rodríguez Llera, 2005, p. 235). Al contrario que otros autores, Wittkower -dice Rodríguez Llera (2005, p. 235)- no atribuye la nueva sensibilidad del s. XVIII a un prematuro pensamiento romántico, sino a la herencia del racionalismo del s. XVII (Wittkower, 1983, p. 92).

5.- CLASICISMO ARQUEOLOGICO. EL *GRAND TOUR* Y LA *SOCIETY OF DILETTANTI*.

Si en el s. XVII Francia parecía ser la heredera más directa del legado del arte romano, en el s. XVIII Inglaterra desafía esta posición (Waywell, 1995, p. 285). Entre 1713⁸ y 1793⁹ el Grand Tour vivió su época dorada (Wilton-Ely, 2010, p. 404), al convertirse en una parte imprescindible en la educación de la joven aristocracia europea (Rodríguez Llera, 2005, p. 117). Roma, Florencia y Nápoles (tras el inicio de las excavaciones de Herculano en 1738 y Pompeya en 1748), destinos del Grand Tour, se inundan de turistas ávidos de comprar todo resto de escultura clásica, y también cuadros

⁷ <https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-bas%C3%ADlica-de-pompeya> captado el 04.07.2019 <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095744228>

⁸ Firma del tratado de Utrecht.

⁹ Comienzo de las guerras revolucionarias francesas.

y grabados renacentistas, para sus colecciones y galerías privadas de Inglaterra (Waywell, 1995, p. 285). Como el primer Earl of Leicester, Thomas Coke, quien además de crear una casa neo-palladiana tras su tour en 1728, Holkham Hall en Norfolk, la acompañó de una galería de escultura clásica y un jardín paisajista conscientemente inspirado en la Arcadia; o el viaje de Lord Burlington que le llevó a subvencionar la obra *Villas of the Ancients Illustrated* (1728) de Robert Castell, una reconstrucción de los jardines romanos. William Kent, colaborador de Burlington, se inspiró en la literatura clásica y la mitología en sus jardines, entre los que destacan Rousham y Stowe House, que serían muy influyentes en el diseño de jardines de Europa y Estados Unidos (Wilton-Ely, 2010, p. 405).

El gusto, como fenómeno social, fue una novedad del s. XVIII. El gusto solo podía adquirirse a través de los libros, los viajes y la arqueología, las bases del propio resurgimiento clásico. *Connoisseurs* en Francia y Gran Bretaña codificaron estas ideas en unas “Reglas del Gusto” (*Rule of Taste*) (Watkin, 1990, p. 124), que jugarían un papel clave en la sociedad y desarrollo de las artes hasta el s. XIX. El gusto era establecido por caballeros como los miembros de la *Society of Dilettanti*, fundada por un grupo de *connoisseurs* británicos en 1736. Todos habían realizado el Grand Tour y, desde Londres, se propusieron promocionar el coleccionismo y el “Gusto griego y el espíritu romano” (Redford, 2010, p. 270; Tsigakou, 1985, pp. 18-19; Watkin, 1990, p. 131) a través de expediciones, colecciones y publicaciones, que establecieron las bases del neoclásico y el *Greek revival* y el estudio académico de la antigüedad greco-romana. Será a mediados del siglo XVIII, y gracias a esta institución, cuando el arte griego consigue ser accesible de forma directa para un gran número de británicos (Tsigakou, 1985, p. 18), que quizás no estuvieran familiarizados con publicaciones anteriores como la de George Wheler *Journey into Greece* (1682).

Los *dilettanti* coleccionaban esculturas para exhibirlas en galerías diseñadas *ex profeso* (como las de Charles Townley y William Weddel), recuperando y publicando vasos magnogriegos y etruscos, que simplemente calificaban de griegos, y supervisando e ilustrando arquitecturas griegas de importancia, como lo hicieron James Stuart y Nicholas Revett en los cuatro volúmenes de su *Antiquities of Athens* (publicados entre 1762 y 1816 con posteriores ediciones), un proyecto financiado por la institución, de la que luego fueron miembros (Redford, 2010, p. 405; Pevsner, 1994, pp. 301-304; Tsigakou, 1985, pp. 18-19; Watkin, 1990, p. 131). Esta obra de erudición académica

cambió el panorama de las publicaciones arqueológicas con su dedicación a la representación veraz y exacta de los monumentos griegos, actitud inspirada en la precisión de *Édifices antiques de Rome* (1682) de Antoine Desgodetz y *The Ruins of Palmyra* (1753) de Robert Wood (Wilton-Ely, 2010, p. 270; Watkin, 1990, p. 131). Aunque se les había adelantado el francés Julien-David Le Roy, pensionado de la Academia de Francia en Roma, en 1758, con su *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, debido a sus descripciones incorrectas de los monumentos en paisajes de fantasía y su falta de interés general por la exactitud (Tsigakou, 1985, pp. 18-19), no fue rival para la obra de Stuart y Revett. Su obra fue esencial en la formación del movimiento llamado Greek Revival y, su obra formaba parte de las bibliotecas de Shugborough, Stourhead y otras casas aristocráticas. Ahora, la cualidad “variable” de la arquitectura atraía más que su cualidad estática. De ahí las exploraciones arqueológicas y consecuentes publicaciones sobre Baalbek, Palmira, Spalato, Atenas... (Wittkower, 1983, p. 112).

La popularidad e interés que despertaba el mundo clásico provoca la gradual profesionalización del Grand Tour, hasta que se convierte en una parte esencial del entrenamiento de los artistas que querían alcanzar prestigio, como Joshua Reynolds, John Flaxman o Josiah Wedgwood (Redford, 2010, p. 405). Los estudios arqueológicos en el Tour continuaron estimulando el diseño contemporáneo y el primer decorado interior de corte neoclásico, *all’antica*, fue creado por Stuart en 1759 para Spencer House, Londres, y se basaba en los prototipos griegos y romanos. Su rival Robert Adam creó un lenguaje ecléctico para sus diseños, inspirado en una gran variedad de fuentes arqueológicas y aplicados a una variedad de soportes sin precedentes: destacaron sus obras en Kedleston Hall, Syon House, Osterley Park (Redford, 2010, p. 405).

Dentro del movimiento de retorno a las fuentes clásicas, se aprecian dos periodos distintos. En el primero, hasta la mitad de siglo, la fuente imprescindible, y casi única, del clasicismo es la cultura romana. Sin embargo, el conflicto europeo contra Francia de finales de siglo, y la consecuente dificultad para viajar que experimentaron los británicos, provocaron el gradual declive del Grand Tour, con la excepción de Grecia, que finalmente triunfa sobre Roma desde mediados de siglo en la arena del gusto británico, y que culmina con la llegada de los llamados Elgin Marbles a Londres, en 1812, que provocaron una gran controversia estética y su consecutiva compra por el British Museum en 1817 (Redford, 2010, p. 405). Fue debido al rechazo inicial de estos mármoles, tachados de imitaciones adrianeas, por lo que la Society of Dilettanti perdió su puesto de árbitro por

excelencia en materia de clasicismo. Pese a ese golpe, que ejemplifica el conflicto entre las actividades del amateur y la nueva cultura del profesional especializado que las sustituyó, los logros de la institución entre 1760 y 1810 marcaron lo que se llamó en el s. XIX “un nuevo periodo en el redescubrimiento de Grecia” (Wilton-Ely, 2010, pp. 270-271).

Sin embargo, Italia continúa siendo fuente de inspiración como resultado de las nuevas excavaciones en el Foro Romano y en Pompeya y Herculano. La progresiva democratización del Grand Tour continúa y en 1821 un barco de vapor cruzaba regularmente el Canal de la Mancha. Veinte años más tarde una red ferroviaria se extendía por Europa, y el Grand Tour fue reemplazado por “el Grand Tour del Continente” anunciado por el padre de todos los agentes de viajes, Thomas Cook (Redford, 2010, p. 405).

6.- EL *GREEK REVIVAL* Y LO PINTORESCO (*PICTURESQUE*).

A mediados del s. XVIII, muchos británicos sufrieron un cambio de actitud respecto a los valores que trataban de recuperar de la Antigüedad y su gusto se decantó filosóficamente por el culto del “noble salvaje y el hombre natural” (Jenkyns, 1995, p. 34), que tiene su reflejo político en las revoluciones de Norteamérica y Francia, y en la esfera social y artística, en el rechazo de los modales afectados, el rechazo estético del barroco, rebuscado y complejo, y la vuelta a las formas simples y las fuentes, los originales (Jenkyns, 1995, p. 34).

En la esfera política, cuando los revolucionarios franceses se inspiraron en el modelo romano y los discursos de Cicerón (Jenkyns, 1995, p. 34), algunos patriotas ingleses decidieron buscar otro ejemplo clásico a seguir, para evitar cualquier asociación con ellos. Y Grecia podía ser otro modelo político aceptable: “Democracia deja de ser sinónimo de abuso, y Atenas deja de ser una terrible advertencia y representa ahora la extrema virtud, siendo los atenienses, en palabras de Tom Paine, los más admirables y menos censurables de los pueblos” (Jenkyns, 1995, p. 34). La mayor ola de helenismo se inicia cuando la flota británica controlaba el Mediterráneo y Nelson se había convertido en un héroe popular entre los griegos, reforzando la tradición humanista, y el cosmopolita georgiano se transforma en el viajero romántico de la Regencia: Lord Byron sucedió a Lord Burlington (Crook, 1968, p. 2)

En materia artística, la propaganda pro-griega en Inglaterra y Francia de artistas, anticuarios y coleccionistas como Stuart y Revett, Caylus, Laugier y Le Roy, asumía un acercamiento doctrinal, purista y arqueológico a la arquitectura en sus publicaciones, gracias a las cuales algunos entendidos empezaron a ver a los romanos como imitadores y elaboradores de los originales griegos, puros y simples, que iban a inspirar la nueva arquitectura de sus respectivos países (Jenkyns, 1995, p. 34; Pevsner, 1994, p. 305) . Pero fue Johann Joachim Winckelmann, el máximo representante del helenismo con obras como su *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1754) (*Reflexiones sobre la Imitación del arte griego en la pintura y la escultura*) y en *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) (*Historia del Arte en la Antigüedad*), quien declaraba que la “superioridad de las obras de arte griegas” residía en “una noble sencillez y una serena grandiosidad, tanto en la actitud como en la expresión” (1754, p. 36). Aunque nunca visitó el país, pudo acceder a obras de factura griega gracias a que, como explica en el prefacio de su *Critical Account of the Situation and Destruction by the First Eruptions of Mount Vesuvius, of Herculaneum, Pompeii, and Stabia (...)* (1771; traducción inglesa de la más conocida en francés, *Recueil de lettres de M. Winckelmann, sur les Découvertes faites à Herculaneum, à Pompeii, à Stabia, à Caserte & à Rome*, Paris, 1764), las ciudades de Italia fueron embellecidas con los trabajos de grandes maestros de Grecia, y contenían los mejor acabados y más perfectos trabajos en pintura, estatuaría, y grabado de sellos. En esta obra también, defiende la producción de arte de altísima calidad en la Grecia antigua (1771, p. 38) y no duda en declarar griega la mejor de todas las estatuas de mármol, que, según la apariencia, no es de factura italiana (1771, p.42). Y la necesidad de obras como la suya cuando “a través del estudio de la naturaleza y sus mejores modelos producidos por los antiguos, nuestros artistas están ejercitando todas sus habilidades para llegar a la perfección” (Winckelmann, 1771, p. IV).

Uno de los principales oponentes a la causa griega fue Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), cuyos grabados de la Roma antigua y moderna fueron decisivos a la hora de difundir el arte clásico en Europa; las composiciones de sus dibujos eran tan sublimes y fantásticas que algunos visitantes quedaban decepcionados al ver los modelos originales. Fue nombrado miembro honorario de la Society of Antiquaries de Londres en 1757 y dedicó su edición del *Campus Martius* (1762) a Robert Adam (Pevsner, 1994, p. 314). Y, en suelo británico, fue sir William Chambers (1723-1796), encargado de las reales obras en Gran Bretaña y miembro fundador de la *Royal Academy* en 1765 (Crook,

1968, p. 15). Los opositores lamentaban la drástica reducción en la gama de fuentes arquitectónicas disponibles, consecuencia del *Greek Revival* a gran escala. El famoso Robert Adam, pese a su rivalidad abierta con Stuart, no entró en la controversia, aunque su estilo de decoración romana de estuco y la delicadeza de sus adaptaciones de motivos clásicos indican que era un purista griego, y que se alejaba de la austeridad y virilidad del palladianismo de lord Burlington y Vanbrugh (Pevsner 1994, pp. 301-304; Watkin, 1990, pp. 131-132).

Las publicaciones mencionadas y otras, como la de los arquitectos Soufflot y Dumont *Plans des trois temples de Paestum* (1764), mostraron a los arquitectos y *connoisseurs* ingleses la fuerza y sencillez del orden dórico griego, pues hasta entonces solo se conocían y usaban los tipos del dórico llamados romano (acanalado) y toscano (sin estrías), sacados de los Libros de Órdenes del s. XVI. El prototipo original griego era menos alto y de mayor grosor y William Chambers, quien prefería las tradiciones palladianas, lo calificó de “bárbaro”. De hecho, el estilo dórico se convierte en el símbolo de la variedad más austera del resurgimiento clásico (Pevsner, 1994, p. 304).

Aunque la arquitectura neoclásica y romántica bebe de las fuentes del continente (Piranesi, Laugier y Ledoux), fue consolidada en Inglaterra por John Soane y George Dance, cuyos estilos fueron universalmente validados, como los de Duran en Francia y Valadier en Italia. Pese a su éxito posterior, entre 1753 y 1800, esta corriente artística daba sus primeros pasos fuera de las corrientes populares de la arquitectura británica. Los inicios los debemos a unos pocos celebrados objetos, como las arquitecturas de jardín de Stuart, en los templos dóricos en Hagley y Shugborough, ejemplos pintorescos de disposición del jardín (Pevsner, 1994, p. 305). Pero la falta de éxito de Stuart y Revett en afianzar el nuevo estilo a través de sus arquitecturas, causó su lento comienzo y, obstaculizado también por los mencionados profesionales “anti-griegos”, como Chambers y Piranesi, el impacto del movimiento no se sintió hasta el nuevo siglo (Crook, 1968, pp. 13-15; Watkin, 1990, p. 131).

Sin embargo, y ante la desesperación de sus opositores, tras medio siglo de viajes y turismo culminado en la Regencia (las tres primeras décadas del s. XIX), las publicaciones arqueológicas, con dibujos a medida, planos, secciones y alzados de las principales antigüedades griegas eran incontables (Crook, 1968, p. 2). El *Greek Revival* había dejado de ser otro estilo exótico del impulso romántico, y tras 1810 no solo estaba de moda, sino que era el mismo criterio de la distinción arquitectónica, extendiéndose por

toda la isla en las dos décadas siguientes (Crook, 1968, p. 17). Representa en toda Europa la culminación del neo-clasicismo en el arte occidental, al igual que un aspecto del movimiento romántico, que se rebelaba contra la formalidad y mesura de la tradición clásica, y popularizó en arquitectura el eclecticismo, historicismo y experimentalismo (Crook, 1968, p. 5).

En Inglaterra, estas ideas se unen a la filosofía nativa de lo pintoresco: los principios de la composición paisajista, basada en un sistema de valores visuales que fusiona arquitectura y naturaleza en una serie de entidades escénicas, se desarrollan durante el XVIII gracias a Kent, Brown, Repton, Payne Knight y Uvedale-Price, quienes destacan la arquitectura como parte del entorno natural y como parte de un proceso histórico (Watkin, 1990, pp. 132-133). Por lo tanto, el resurgimiento griego en Gran Bretaña se basó en el neoclasicismo y lo pintoresco (Crook, 1968, p. 7). Pero pocos intentos se hicieron de codificar estos principios en un libro antes de finales de siglo. Uno de los primeros autores en escribir sobre lo *picturesque* fue William Gilpin en su *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772 on several parts of England* (1786), publicado en dos volúmenes. La excepción es la obra de Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening* (1770), publicado en francés al año siguiente. Más conocidos fueron *The Landscape, a Didactic Poem* (1794) de Richard Payne Knight; *Essay on the Picturesque* (1794) por Sir Uvedale Price y *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1794) por Humphry Repton, heredero de Capability Brown en calidad de arquitecto paisajista. Entre 1796 y 1802, Repton estuvo asociado al arquitecto John Nash (1752-1835) (Watkin, 1990, pp. 145-146).

La esencia de la composición pintoresca, aplicada a la arquitectura, era su énfasis en la variedad, irregularidad y contraste. Toda arquitectura del *Greek Revival* refleja en mayor o menor medida estas ideas. Hasta 1800 el estilo no caló en Inglaterra, pero los arquitectos de la Regencia lo adoptaron con mucha más rapidez que el gótico- con más fuerza gracias a la fuerza de la moda helenística y con más exactitud por las publicaciones arqueológicas mencionadas y porque los arquitectos de la Regencia eran clasicistas por naturaleza, trabajando dentro de la tradición georgiana. También durante la Regencia, entre 1821-1833, y cuando se libró la Guerra de Independencia Griega, las artes europeas mostraron su preocupación y empatía por la causa griega: la poesía de Byron, Keats, Shelley y Landor, la escultura de Flaxman y el danés Thorvaldsen, Westmacott y Chantrey y la arquitectura de Schinkel en Alemania, la de William Strickland en Estados

Unidos de América, de Robert Smirke y William Wilkins en Inglaterra y Thomas Hamilton y W.H. Playfair en Escocia. Desde entonces hubo un suave declive del Revival griego en Inglaterra, pero no en Escocia (Crook, 1968, p. 13).

El revival griego en Inglaterra tuvo por tanto dos fuentes, el neoclasicismo y lo pintoresco. La esencia de la arquitectura neoclásica se halla en su síntesis del detalle arqueológico y formas geométricas (Crook, 1968, pp. 7-13).

7.- EL ARTE AUTÓCTONO DE GRAN BRETAÑA: EL GOTICISMO (*GOTHICISM*).

El otro rasgo que distingue la escena inglesa es la actitud hacia lo gótico: una tradición de “gótico moderno”, sofisticado, que descendía de sir Christopher Wren y que convive con el Greek Revival (Summerson, 1986, pp. 93-94). Las primeras obras del gótico moderno no pretenden la exactitud arqueológica del resurgimiento clásico. Horace Walpole (1717-1797), uno de los protagonistas de la cultura de la época (Rodríguez Llera, 2005, p. 122), hizo una serie de innovaciones en su casa-museo del Támesis, Strawberry Hill, Twickenham (1748-77), introduciendo el *Gothic revival*, basado en un sentimiento histórico sobre la auténtica esencia de Inglaterra y en la investigación arqueológica (Pevsner, 1994, p. 299). Walpole creía que “el estilo griego sólo se adaptaba bien a los edificios públicos y majestuosos”. En su opinión, las columnas y todos los demás ornamentos parecen ridículos si aparecen amontonados en un saloncito o en una “cheesecake-house”: “La variedad es mínima y no admite graciosas irregularidades”. En 1763 se abrió Strawberry Hill a las visitas y en 1774 se publicó una descripción para servir de guía y conocer la colección de antigüedades reunida por Walpole (Rodríguez Llera, 2005, p. 123). Tanto la casa como los jardines fueron influyentes y fomentaron la tendencia a las arquitecturas “fantasiosas” como diría Adam, y que posteriormente se llamarían “pintorescas” (Rodríguez Llera, 2005, pp. 123-124). Este valor estético que predomina en Strawberry Hill, el de la “variedad”, tan arraigada en el gusto inglés de la época, aparece en la descripción del palacio de Spalato de Adam, pues el escocés consideraba que se hallaba ya en la arquitectura antigua (Rodríguez Llera, 2005, p. 124).

La actitud de Walpole la profesionaliza James Wyatt, quien en el último cuarto de siglo construyó gran cantidad de casas de campo neogóticas, “abadías” y “castillos” (Summerson, 1986, pp. 93-94). El estilo gótico nunca llegó a desaparecer por completo en Inglaterra: famosos arquitectos como Wren usaron esas formas para las iglesias de

Londres y respetaron el estilo cuando se modificaban edificios góticos (Pevsner, 1994, p. 299). Las ruinas goticistas situadas cerca de arquitecturas neoclásicas en los jardines carecían de la base arqueológica de éstas, pues la tendencia gótica no recibe un *corpus* literario hasta el s. XIX (Pevsner, 1994, p. 305). El neogótico y lo griego eran lo opuesto a la frivolidad del s. XVIII a ojos de los más serios teóricos de la estética y de los artistas (Pevsner, 1994, p. 307).

8.- TEORIA DE LOS JARDINES.

El jardín paisajista no es una idea surgida *ex novo* de Kent, Pope o Capability Brown, sino que es la culminación de muchas exploraciones e investigaciones de los ciento cincuenta años anteriores en el campo de la jardinería, un largo proceso en el que los geométricos jardines de los Tudor y los Stuart se transforman en un arte que imitaría el resto de Europa. La larga gestación del estilo "inglés" contrasta con su efímera floración. Además, no es sólo una historia de diseños y cambio estilístico: la creación de jardines está determinada por fuerzas intelectuales, sociales, económicas, políticas y artísticas, que a su vez se reflejan en los jardines (Hunt y Willis, 1988, pp. 1-2).

8.1.- Antecedentes del jardín en Inglaterra.

El jardín de época Tudor solía estar meticulosamente organizado, una extensión abierta de la casa (Hunt y Willis, 1988, p. 2). Esta tendencia a recargar incluso los jardines modestos, revela la influencia italiana que transformó los jardines isabelinos en los jacobinos (Hunt y Willis, 1988, p. 6). Las nuevas casas necesitaban un jardín que reflejase el nuevo estilo. Extractos de Sir Henry Wotton y John Evelyn revelan el entusiasmo anglosajón por la jardinería italiana: la variedad, la juxtaposición de regularidad e irregularidad, la elaborada manipulación de los visitantes, y la invocación e incluso recreación, de las desaparecidas glorias de las villas romanas de la Antigüedad. Las descripciones de los jardines italianos por poetas que los conocían directamente como Andrew Marvell y John Milton, ayudaron a dar forma a estas escenas (Hunt y Willis, 1988, p. 6).

Durante la primera mitad del s. XVII la única fuente de diseños de jardines novedosos fue Italia, pero en la segunda mitad se suman las experiencias francesas y holandesas, que también influenciaron la visión inglesa en gran medida (Hunt y Willis, 1988, p. 7). Los jardines franceses, con sus marcos de rectas avenidas, parterres, canales,

bosquecillos, estatuas, cúpulas, arcos triunfales y *treillage* (celosías), eran escenarios perfectos para el entretenimiento, ya fueran fuegos artificiales, actuaciones teatrales, y todas las artes de las *fêtes galantes* que usaba la corte para elevar su imagen política y social. Estos jardines aristocráticos acabaron por ser, en toda Europa, acompañantes imprescindibles de las grandes casas o palacios (Hunt y Willis, 1988, p. 7). La contribución holandesa fue ensalzada con la llegada de Guillermo y María de Orange en 1688. El jardín holandés era un prototipo más pequeño que el francés, más atento al detalle y a la decoración, con abundantes plantas perennes, y un uso más rico de plantas y flores. Ambos modelos partían del italiano y, a día de hoy, cuesta a veces distinguir los tres estilos, aunque en todos se usaban estatuas y juegos de agua (Hunt y Willis, 1988, pp. 7-8)

Los *connoisseurs* de los jardines de finales del s. XVII y principios del s. XVIII distinguían los rasgos particulares de estos estilos y sus particulares asociaciones. El jardín italiano, percibido como una continuación de la Roma clásica, mantuvo un lugar especial en la cultura inglesa y suponía un vínculo poderoso, aunque sumergido (*submerged*), entre el arte del jardín de época jacobina y las ideas de la villa y jardines de los neo-palladianos del círculo de Lord Burlington (Hunt y Willis, 1988, p. 8).

8.2.- Contra Francia y el Barroco.

Los geométricos y formales jardines del Barroco, que culminan en los jardines de Versalles de Le Nôtre para Luis XIV, representaban el orden cósmico, la jerarquía del Estado, y pese a las indeseables asociaciones políticas se habían establecido en la isla y, a finales del s. XVII, el gusto dominante en Inglaterra era el francés. Sin embargo, como parte de una nueva política que rechazaba la autoridad francesa en las artes y la política, Inglaterra se rebela a comienzos del 1700 contra los jardines barrocos, abogando por una escenografía menos artificial (Hunt y Willis, 1988, p. 8), surgiendo así el jardín paisajista, también llamado en el Continente “jardín inglés”. El nuevo y “nacional” jardín paisajista era un símbolo más de la defensa de la libertad y la tolerancia de la que presumían los británicos, frente a la tiranía y la opresión del estado absolutista francés: democracia contra autocracia (Hunt y Willis, 1988, p. 8). Para expresar estas ideas, debía fusionar sus fronteras con las del paisaje libre e incorporar los elementos que hacían bella la naturaleza: colinas, valles, praderas, arroyos, árboles, estanques y bosques. Eran la nueva expresión del Paraíso (Buttlar, 1992, p. 9; Rodríguez Llera, 2005, p. 150).

8.3.- Libertad y Naturaleza.

“El Dios del s. XVII, como sus jardineros, era siempre geométrico; el Dios del romanticismo era tal que en su universo las cosas crecían silvestres y sin podas y con toda la rica diversidad de sus formas naturales (...)” (Rodríguez Llera, 2005, p. 150).

Para algunos autores, como Buttlar, el jardín paisajista refleja un cambio de sensibilidad hacia la naturaleza por el cual, en contra el racionalismo, esta se transforma en sentimiento individual de la misma, basado en la contemplación y la intuición. Pero, fue imprescindible la asociación que la Ilustración hizo entre el concepto de naturaleza y la idea de libertad: si la libertad se fundaba en el derecho natural, la naturaleza misma podía convertirse en símbolo de la libertad (Buttlar, 1992, p. 13). Fueron muchas las metáforas entre naturaleza y libertad, y la forma de tratar las plantas era un reflejo de cómo los gobiernos trataban a sus ciudadanos. El jardín paisajista era el jardín de la libertad (Buttlar, 1992, pp. 14-15-16).

Fueron sobre todo los whigs, quienes a principios del s. XVIII promovieron el nuevo estilo purista y “natural”, opuesto a la artificialidad del barroco, que provocó un confuso “paralelismo político” entre las ventajas del nuevo estilo y las de la nueva oligarquía whig, como el polo opuesto de la monarquía Estuardo. El énfasis en el “naturalismo” resultó indispensable en los diseños de jardines en la nueva manera irregular (Watkin, 1990, p. 124).

Pero, el jardín paisajista surge en las villas y residencias campestres de un círculo de londinenses, nobles, poetas y políticos de la oposición. Estos defendían la virtud de los principios liberales, desvirtuados por los primeros reyes ingleses de la casa de Hannover, Jorge I (1660-1727, reg. 1714-1727), Jorge II (1683-1760, reg. 1727-1760) y, sobre todo, contra la corrupción y abuso de poder del gobierno whig del primer ministro sir Robert Walpole (1676-1743). Un grupo descontento de whigs se unen a los tories liderados por lord Bolingbroke (1678-1751), formando el opositor partido de campo (Country Party), opuesto a la corte (Court). Al trasladarse la discrepancia entre poder y moralidad, entre ser y deber ser, a los polos constituidos por la ciudad y el campo, el jardín adquiere un nuevo sentido como lugar simbólico (Buttlar, 1992, p. 20).

La vida rural, sana y campesina, contrapuesta a la corrupción de las ciudades era un tópico usado y expuesto y por primera vez en el segundo épodo de Horacio: “Beatus ille” (“Feliz aquel lejos de los negocios...”), como fantasía de un habitante de la ciudad

que quiere jugar a ser campesino sin la dureza y el esfuerzo diarios (Buttlar, 1992, p. 20). Esta glorificación de la vida rural determina que surja la idea de las villas en el Renacimiento italiano y se conocía en Inglaterra desde antaño (Buttlar, 1992, pp. 20-21).

Desde mitad de siglo, el romanticismo, ya latente en estas tierras, acaba por desbancar el raciocinio propio del neoclasicismo heredado de la Ilustración. Las ideas literarias y políticas de los programas iconográficos de los jardines paisajistas van sustituyéndose por escenas cuyo objetivo era causar sentimientos o sensaciones en el espectador. Pese a la nueva moda, en 1760 aparecen referencias políticas del jardín: durante la guerra de Independencia norteamericana, se levantaron monumentos y arcos del triunfo en parques de la metrópoli en honor de las colonias rebeldes que luchaban por la libertad, causa que se valoraba por encima de las pretensiones imperiales. Además, se aprecia un cambio de generación: Pope muere en 1744; Kent en 1748; Cobham en 1749; el príncipe heredero en 1751; lord Burlington en 1763 (Buttlar, 1992, p. 64). Brown, con su estilo próximo a lo natural y atento sólo a la belleza, despolitizó en gran medida el jardín paisajista y lo elevó a la categoría de forma organizativa reconocida de manera general y calificada, por tanto, de “clásica” (Buttlar, 1992, p. 67).

8.4.- Paraíso y Arcadia: el género pastoril y el jardín paisajista.

El jardín paisajista se halla entre la Arcadia y la Utopía, entre la nostalgia por el paraíso perdido y el ideal de una sociedad verdaderamente humana y liberal (Buttlar, 1992, p. 20). Debido al Grand Tour, el ideal cristiano del paraíso se había unido a la ficción mítica profana de Arcadia y a la imagen de la Campania romana, produciendo una visión de la naturaleza que adquiere validez histórica en el arte. La idea de Shaftesbury de volver a la naturaleza sencilla e intacta (*unadorned nature*) queda en segundo plano. La naturaleza del jardín paisajista era la de la poesía, la pintura y la historia, cuya percepción requería del espectador una sensibilidad estética educada y una formación amplia, casi elitista (Buttlar, 1992, p. 17).

Los latinos también influenciaron la cristiandad a nivel de conceptos. Las obras filosóficas de Cicerón, derivadas de Lucrecio, nos dieron el vocabulario de “moral”, “cualidad”, “comprensible”, “evidencia”, “indiferencia”, aunque desde entonces hayan cambiado su significado. Los valores cristianos conviven con valores externos difíciles de definir, que oscilan entre el deber y el honor, y la propiedad social y buena educación, hallándose la caballeridad en el medio.

Para Shaftesbury en *Inquiry concerning Virtue, or Merit* (1699), la virtud era una forma de belleza y el sentido moral una especie de buen gusto, “la belleza más natural del mundo es la honestidad y la verdad moral. Porque toda belleza es verdad”¹⁰ (*An Essay on the Freedom of Wit and Humour*, part 2, sections 2-3) (Jenkyns, 1995, p. 30). Él creía que un arte acorde con las ideas del liberalismo temprano no surgía en las cortes sino en el suelo de la libertad, una idea ya expuesta por Winckelmann, quien consideraba que el arte sublime de los griegos, sobre todo el arte de Fidias de la época clásica, fue posible gracias a la democracia, es decir, a la libertad imperante en Atenas (Winckelmann, 1989, pp. 290-291). Las artes fueron las encargadas de atacar la realidad con sarcasmo, y a la vez la de representar los ideales sociales y humanitarios de la Ilustración. La sátira realista será la otra cara de la moneda de un arte idealista, que a su vez criticaba la realidad (Buttler, 1993, p. 20).

El género pastoril no se basa en descripciones de la vida en el campo y los pastores, sino en una forma concreta de tratar el tema. Las convenciones del género implican una tradición. Generalmente, se considera a Virgilio creador del género con *Bucólicas*, pero él mismo reconoció estar imitando a Teócrito, poeta griego del s. III a.C., que incluye en sus poemas pastores tocando la flauta, cantando y hablando en versos del amor y el campo. En la época de Teócrito se buscaba la originalidad y de este afán surgió este estilo tan personal, pero no se puede hablar de una tradición pastoral griega. Y, pese a Virgilio, los romanos no contaban entre sus géneros literarios, el pastoril. Es en el s. IV cuando empieza a asociarse a la obra de Virgilio.

En el Renacimiento, el género pastoril ocupaba el último puesto en la jerarquía de los géneros literarios. Entonces, surgen dos ramas de la tradición pastoril; las llamadas género duro y género blando, que acabará predominando, y que reconocemos por el nombre Arcadia. La Arcadia, un paisaje fértil, de calmadas aguas y extensas praderas, era habitada por ninfas y adolescentes, que vivían un feliz idilio. Cuando su amor no es correspondido, su infelicidad se diluye en armoniosa melodía. La famosa frase “*Et in Arcadia ego*” resume la melancolía que anhela este país (Jenkyns, 1995, p. 145).

¹⁰ Idea derivada de la filosofía platónica, que repite Keats en los famosos versos finales de su *Ode to a Grecian Urn*: “Beauty is truth, truth beauty”.

La expresión “*Et in Arcadia ego*”, pese a su resonancia clásica, surge en el s. XVII, durante el cual cambió de sentido. La primera vez que se usó fue como título de un cuadro de Guercino, en que dos pastores miran un cráneo, siendo la muerte la que pronuncia las palabras: “Incluso en la Arcadia, existo”. Pero fue un cuadro de Poussin el que hizo famosa la frase; en él, unos pastores contemplan una tumba con la frase inscrita. Quien habla es ahora un pastor muerto y el significado es “Yo también estuve una vez en la Arcadia” (Jenkyns, 1995, pp. 145-146).

Aunque se creyó por mucho tiempo que Virgilio había inventado la Arcadia como símbolo de una vida de paz idílica, la única mención que hace de esta es en su égloga X y es “fría, solitaria, escarpada y remota”, contraria a los paisajes del resto de églogas virgilianas (Jenkyns, 1995, p. 146).

La idea actual de la Arcadia surge de la obra *Arcadia*, del humanista napolitano Jacopo Sannazaro (1458-1530), inspirada no solo por las *Bucólicas* de Virgilio, sino por la *Eneida*, donde la descripción del rey griego Evandro, entre las fuentes clásicas del género pastoril, se acerca a un tratamiento de la clase señorial enmascarada, que será el tema principal del relato pastoril tras Sannazaro (Jenkyns, 1995, p. 146). El tema del noble disfrazado de campesino, tan popular en la literatura griega, se desarrolla también en Sannazaro y posteriormente, de distinta manera, pues a menudo el personaje es el disfraz de un individuo real, o representa trazos de los grandes de la Antigüedad (Jenkyns, 1995, pp. 146-147). La asociación entre el género pastoril blando y el mito de Edad de Oro viene del drama pastoril *Aminta* (1573) del italiano Tasso. Esta idea llega al inglés John Fletcher a través de Guarini (*Il Pastor Fido*, 1589). El mito de la Edad de Oro apareció por primera vez en Hesíodo, aunque seguramente en el Renacimiento se conocía a través de *Las Metamorfosis* de Ovidio y la égloga IV de Virgilio (Verg. *Ecl.* 4. 5-10) en la que el poeta vuelve a la Edad de Oro. Esta corresponde al mito del Paraíso, el equivalente clásico del jardín del Edén; una tierra fértil que da fruto sin tener que trabajarla (Jenkyns, 1995, p. 147).

En el s. XVIII continuó la tradición de los dos siglos anteriores, produciendo vastas cantidades de poesía pastoril, aunque cada vez de menor calidad. En este siglo y desde la literatura, otras formas de arte adoptan el ideal pastoril. Se refleja en la arquitectura de jardines: Stourhead plasma las escenas pastoriles italianas de Claudio de Lorena; en el jardín de Shugborough hay un “monumento al pastor” que lleva la inscripción “*Et in Arcadia ego*” y en Versalles, María Antonieta mandó construir el

llamado Petit Trianon, uno de los mejores y más conocidos ejemplos de jardín pastoral artificial; en la porcelana de Dresde, Sèvres, Chelsea, Stoke-on-Trent (capital de la industria de la cerámica en Inglaterra, donde se establecieron compañías como la Spode y Wedgwood y otras posteriores como Royal Doulton), Capodimonte y el Buen Retiro; y en la música. A finales de siglo sin embargo el género pastoril en literatura entra en decadencia (Jenkyns, 1995, pp. 154-155-156).

9.- EL JARDIN PAISAJISTA.

Con Francia y Gran Bretaña volcadas en la búsqueda del origen de la Antigüedad, que les había llegado codificada por Palladio, los artistas de ambos países abogaron, como hemos visto, por una “purificación” de lo clásico, mejor representado por el *Greek Revival* (Watkin, 1990, p. 124)

Las artes del barroco buscaban efectos pictóricos, pero el jardín se mantenía anclado en las formas geométricas. Posteriormente la arquitectura evoluciona hacia formas rígidas, puras, clasicistas, y el jardín se disuelve en formas libres. Esto se debe a cambios en el gusto, el pensamiento y en la visión del mundo natural (Fariello, 2000, p. 197). En el siglo anterior, la naturaleza representaba orden y armonía de proporciones, gracias a las normas de arquitectura “natural” de Palladio; pero en términos generales significaba campos y arbustos, por lo que cuantos más elementos de estos incluyese el jardín, más natural sería (Pevsner, 1994, pp. 294-296). La nueva concepción redefine los términos formales del arte del jardín, para incorporarlos a las nuevas ideologías (Fariello, 2000, p. 197). Pese a la nueva idea de la naturalidad, los primeros jardines paisajistas, como el de Pope en Twickenham, eran claramente artificiales, llenos de “contorsiones y remolinos” en palabras de Horace Walpole (Pevsner, 1994, p. 296). Eran la versión inglesa del rococó, aún cercanos al espíritu francés, cuando se buscaba una apariencia de naturaleza intacta (Pevsner, 1994, pp. 294-296).

La técnica de hacer jardines en Inglaterra cambia al inicio de s. XVIII, junto con la teoría y práctica del paraíso. Debido a la rivalidad política la lógica del nuevo estilo era anti-francesa, aunque se esperaba que fuese tan universal o genérico como el francés. El resultado final resalta la importancia de la campiña en la cultura inglesa del momento. Esta se hallaba fuera del recinto de la ciudad, y fue, en realidad, construida como una “alternativa periférica” por parte de la propia cultura urbana (Rodríguez Llera, 2005, p. 160) de la que parecía huir.

Varias son las fuentes de inspiración de este nuevo estilo. Es muy posible que no se hubiesen dado sin el apoyo directo de la literatura y la pintura. La contribución de otras artes a los jardines es vital: Walpole decía "Poesía, Pintura y Jardinería, o la ciencia del paisajismo, serán por siempre consideradas por los hombres de Gusto, como Tres Hermanas, o las Tres Nuevas Gracias que visten y adornan la Naturaleza" (Hunt y Willis, 1988, p. 11). Tampoco fue accidental que los primeros "jardineros", como Evelyn y Wotton, destacasen en otras artes, y que los primeros paisajistas como Birdgeman y Kent fueran miembros de clubs literarios o artísticos que incluían a Pope, Thornhill, Gibbs, Burlington y Castell (Hunt y Willis, 1988, p. 11).

La influencia literaria más decisiva provenía de la antigua Roma, sus villas y vida rural, cuando se crea el *topos* del "*beatus ille*", el hombre feliz, cuya resignación se atribuía a su vivienda rural y su virtuosa, incluso piadosa, apreciación del armonioso esquema de la naturaleza y su benevolente Creador (Hunt y Willis, 1988, p. 11). Las ilustraciones de la traducción de Dryden de Virgilio (1697) proporcionaron una restauración visual a esta dedicación a la madre tierra. Cómo materializar visualmente, o recrear físicamente la vida en la villa de campo de la Antigüedad, es el objetivo del terrateniente inglés. El ideal clásico del "*beatus ille*", o el Dios de las *Seasons* de Thomson, no podía representarse mediante "plantas podadas, flores y otras decoraciones". A falta de ejemplos supervivientes de jardines clásicos, los viajeros del Grand Tour extrapolaban descripciones de las fuentes escritas latinas, basándose en lo que sabían de los diseños de jardines renacentistas, que se creían recreaban la Antigüedad (Hunt y Willis, 1988, p. 12). Lo clásico fue por tanto mediatizado por lo moderno, y el traslado a Inglaterra de las formas del jardín italiano fomentaron el progreso de las artes hasta alcanzar el clímax de los países del norte de Europa (Hunt y Willis, 1988, pp. 12-13).

Vitruvio no escribió mucho sobre la villa, por lo que, hasta las excavaciones de Herculano y Pompeya, no se sabía mucho de estos edificios, excepto por los restos de la Villa Adriana en Tívoli y las descripciones literarias, sobre todo de Plinio el Joven en sus cartas (Watkin, 1955, p. 318). Las dos villas de Plinio, de proporciones más modestas, compartían características con la Villa Adriana, y fueron fuente de inspiración para los arquitectos posteriores. Una de las características del jardín paisajista inglés era que sus jardines se abrían a las vistas colindantes mediante distintas soluciones como el llamado "Ah-Ah", denominados "ha-ha" en inglés, consiste en una zanja, normalmente en los límites del jardín, cuya cara interna quedaba alisada y cubierta con piedra o ladrillos

formando un muro, mientras que el lado exterior se diseñaba con una aguda pendiente hacia arriba (Fig. 1A y 1B). El objetivo de este recurso era dar al espectador del jardín la ilusión de una superficie continua e ininterrumpida, mientras ayudaba a mantener el ganado fuera del jardín¹¹ y, parece haber recibido el nombre, según Walpole, de la sorpresa que causaba la inesperada barrera a los visitantes (*On Modern Gardening*, 1770, p. 42). Tomar prestadas las vistas del campo o paisaje adyacentes se hacía en muchos jardines del Renacimiento italiano, como la Villa d'Este en Tívoli, o las vistas del extremo sur de los jardines del Palatino (Hunt y Willis, 1988, p. 13). En Varrón, el tercer tipo de cerramiento que menciona, llamada del tipo militar, consistía en una trinchera (como el Ah-Ah) (Varr. R. 1. 14. 3-4) Pero debemos reconocer a los ingleses del s. XVIII la determinación de recuperar este y otros elementos de la clásica *villeggiatura* (estancia en el campo) y - como Pope fue presionado a hacer con su traducción de Homero - hacerles "hablar un buen inglés"; es decir, adaptarlas al clima, topografía y sociedad inglesas (Hunt y Willis, 1988, pp. 13-15). “Dentro” y “fuera” del jardín será una cuestión de perspicacia o agudeza visual, e incluso sorpresa, pues los muros del recinto son ahora “invisibles”, coinciden con el trazado del río, o con cinturones verdes de bosque que se suceden hasta perderse en el horizonte (Rodríguez Llera, 2005, p. 162).

La villa que más detalladamente describe Plinio el Joven es la Laurentina (Watkin, 1955, p. 318). La interpretación de esta villa dependía del estilo del arquitecto. Robert Castell incluye jardines con parterres en su interpretación en *Villas of the Ancients Illustrated* (1728), libro dedicado a lord Burlington. Castell realizaría la primera versión inglesa del libro de Vitruvio en 1730, y es posible que estuviese a favor del jardín inglés irregular, cuyo ejemplo más temprano es la villa de Chiswick de lord Burlington. De ahí que incluyera un jardín de este tipo en su reproducción de la villa Laurentina, para legitimar el nuevo estilo con un precedente supuestamente clásico, aunque para ello solo contará con los comentarios de Plinio sobre los escenarios naturales que se divisaban desde la villa. Los terratenientes británicos del XVIII veían en “Plinio un modelo digno de imitar en cuanto a erudito, terrateniente y aldeano que, retirado de la vida pública, se consagró a sus bienes, biblioteca y jardín” (Watkin, 1955, p. 318).

¹¹ <https://www.nationaltrust.org.uk/features/what-is-a-ha-ha> fecha de captación 06/07/2019

Las obras de Nicolas Poussin y Claudio de Lorena compartían esa apertura al paisaje y el emplazamiento de templos en sus cuadros. Ambos trabajaron en Italia y eran considerados los “intérpretes” de la escena clásica. Su autoridad visual se une a la literatura como precedente y soporte de la nueva jardinería. Las visiones idealizadas de Roma que crearon, establecieron una relación intrincada de agua, colinas distantes (sobre todo el efecto de las ruinas o los contrastes formales de templos cuadrados y redondos), puentes y árboles (Hunt y Willis, 1988, p. 15). Es innegable que la pintura influyó la idea del escenario natural de comentaristas posteriores, dando forma a sus respuestas y dándoles un vocabulario con el que articular su experiencia de la nueva jardinería. La moda en Inglaterra de las llamadas *conversation pieces* de Wootton, Hogarth y Devis, es testimonio del orgullo de los dueños en identificarse a sí mismos con la cultura clásica y en hacer inglesas (“*englishing*”) estas tradiciones (Hunt y Willis, 1988, p. 17).

Nicolas Poussin (1594-1665) fue el máximo representante del clasicismo intelectual de la escuela pictórica francesa del s. XVII. Entre sus temas hay bacanales basadas en Tiziano y composiciones paisajistas serenas, pobladas de figuras mitológicas y pastores inspirados en los poemas de Ovidio y Virgilio, en un escenario natural poblado de arquitecturas romanas clásicas. Destacó su *Et in Arcadia Ego* (Louvre) y *Orfeo y Eurídice* (Waywell, 1995, p. 284). Claudio de Lorena (1600-1682) profundiza más aún en la ambientación de la poesía pastoril latina. Sus temas más recurrentes son mitológicos, y sus paisajes se inspiran en la Campania romana y en sus monumentos antiguos (Waywell, 1995, p. 284). Fue el más virgiliano de los pintores. Sus cuadros fueron muy influentes en el gusto de la aristocracia inglesa del s. XVIII. La serenidad y espiritualidad de los paisajes de Claudio ayudan a formar el gusto inglés por su propia campiña. Y muchos jardines, como el de Stourhead crearon escenarios virgilianos, donde el visitante culto y sensible se rodeaba de recuerdos de Virgilio (Griffin, 1995, p. 135) y rememoraba su propio viaje al continente. Los terratenientes cultos desde sus casas palladianas contemplaban sus nuevos jardines pintorescos a través del velo de Virgilio y Claudio de Lorena (Griffin, 1995, pp. 135-36).

Las fincas daban un aire local a los *souvenirs* del Grand Tour. Aquel que poseía gusto repetía las lecciones de Europa como mejor podía él o sus consejeros, inducidos por las colecciones que hizo en el extranjero: cuadros, grabados, esculturas, vistas de afamados sitios como Tívoli, *folios on architecture*, sobre todo villas y jardines, libros sobre la antigüedad clásica que podrían contener imágenes de sitios famosos de la

literatura latina, bocetos de turistas ingleses (Hunt y Willis, 1988, p. 17). Todo esto forma parte importante de la historia de *The English Garden* de William Mason, de 1770, donde también se advierte la influencia del diseño contemporáneo de teatros (Hunt y Willis, 1988, pp. 17-18). De hecho, Kent trabajó a menudo para el teatro italiano e inglés. Los jardines eran frecuentemente el tema de escenografías de teatro y artistas, se habían transferido ideas y formas de un arte al otro. Los jardines renacentistas italianos incluían teatros y entretenimientos cortesanos, como los *intermezzi*, se llevaban a cabo en el exterior o en teatros donde los escenarios eran jardines. El diseño de mascaradas de Iñigo Jones para la corte jacobina fue una contribución vital de los ingleses a esa tradición, y habiendo sido parte de la colección de Lord Burlington es impensable que no influyeran en el trabajo de Kent como pinturas (Hunt y Willis, 1988, p. 18). Efectivamente los primeros jardines incluyeron teatros, como el del jardín de Pope, y se introdujeron teatros o anfiteatros en los jardines de Chiswick, Claremont, Stowe y Rousham, entre otros (Hunt y Willis, 1988, pp. 18-19).

La nueva irregularidad era símbolo de la belleza moderna, quedando “un vago clasicismo en ciertas, no todas, las arquitecturas” (Rodríguez Llera, 2005, p. 166). El “relajamiento” del jardín permite una interpretación más personal de una arquitectura que evoca ciertos contenidos propuestos en ella: pictóricos, escénicos, compositivos, poéticos, visuales, propios de un prestigioso pasado, de una cultura que ahora reclama para su tradición la modernidad (Rodríguez Llera, 2005, p. 168).

9.1.- Las artes en el jardín

La escultura, como resultado de esta concepción del jardín, se libera del marco de la arquitectura y se convierte en monumento singular de escenas de jardín, siendo ahora un recuerdo emocionado de grandes hombres, hazañas o ideas, y no alegorías de dioses y fuerzas de la naturaleza y el destino (Buttlar cree que el culto al monumento del s. XIX hunde sus raíces en el jardín paisajista: Buttlar, 1992, p. 17).

Aparece una arquitectura decorativa (*ornamental architecture*), que deja atrás los pabellones y cenadores, y se usa para ambientar el jardín en distintas escenas enmarcadas por cuidadas plantaciones, que hacen resaltar los *follies*. A veces se trataba solo de fachadas de tramoya. Las escenas transmiten asociaciones históricas: templos clásicos al lado de capillas góticas, mezquitas turcas, ruinas romanas y pagodas chinas - a veces como citas de construcciones famosas de la historia de la arquitectura. La repetición de

los “tipos” en libros y revistas son un signo de la normalización semántica de los estilos arquitectónicos históricos dentro de una visión pluralista de la historia y del mundo, y no una búsqueda de la variedad (*variety*) o dictado de las modas (*fashions*), que se superan rápidamente (Buttler, 1992, p. 18).

Los edificios se conciben en relación con el entorno natural donde se situaban, pues los viajeros del Grand Tour, apreciaron en las ruinas romanas la autenticidad y pintoresquismo de los paisajes idílicos y heroicos de Lorena, Poussin, Dughet y Salvator Rosa, que formaron el gusto de artistas y proyectistas de jardines, aficionados o profesionales (Pevsner, 1994, p. 301).

En los jardines de las villas de la Antigüedad se construyeron pórticos, invernaderos, *Musaea*: las grutas habitadas por las Ninfas, Nereidas o Musas (Segura, 2005, pp. 113-115), y exedras, lugares tranquilos para sentarse a conversar. Plinio el Joven (Plin. *Ep.* 2. 17. 21; 5. 6. 38) habla de los *cubicula*: pequeñas piezas aisladas rodeadas de vegetación, donde trabajar, dormir la siesta y cobijarse de la lluvia. Había un lecho de reposo, en un nicho o alcoba (Segura, 2005, pp. 113- 115). La *tholos*, rotonda coronada por cúpula, rodeada de columnas: allí se comía y disfrutaba de la vista. Los jardines de recreo también podían incluir incluso tumbas, separadas debidamente de las propiedades vecinas. *Diaetae*, pabellones aislados, centros arquitectónicos, en torno al que se ordena el jardín, igual que *ambulationes* o gimnasios (Segura, 2005, p. 116). Los gimnasios de los jardines romanos perdieron su función como tal y se usaron como lugares de reunión y recreo. También tenían termas en los jardines (Segura, 2005, pp. 116-117). Esculturas y bajorrelieves, además de balaustradas, bancos y mesas de mármol decoran los jardines de recreo (Segura, 2005, p. 118). *Hermae* o hermas representaban divinidades o personajes míticos o históricos (Segura, 2005, p. 119). En Pompeya los jardines se decoraban con estatuas de mármol o bronce. Las divinidades más populares eran Venus, las Gracias, las Estaciones, Pan, Silvano, Vertumno, Flora, Pomona y demás divinidades campestres, cada una en el lugar adecuado (Segura, 2005, p. 119). También había animales decorativos, como las aves exóticas, o animales de caza. Las aves cantoras se mantenían en jaulas y había peces en los estanques (Segura, 2005, pp. 123-125). Muchos de estos elementos los encontramos en los jardines ingleses del XVIII. Y la costumbre de poner nombres a todos los edificios del jardín podría explicarse por esta frase de Robert Castell en sus comentarios o *remarks* sobre la carta de Plinio el Joven a Galo, cuando describe su villa de Laurentum: “it appears by several authors, to have been

a thing customary in those Times, to give proper Names to any principal Room or Appartment” (Castell, 1728, p. 46).

10.- EL JARDIN ROMÁNTICO.

Tres temas dominan la segunda mitad del s. XVIII y la madurez del movimiento paisajista inglés en jardinería: la preeminencia de Capability Brown como diseñador de jardines; la moda del orientalismo y el debate sobre el gusto pintoresco y su aplicación al diseño de jardines, que incluiría a Knight, Price y Repton. Los tres están conectados.

Pero los énfasis clásicos no son el fin de la historia. Vanbrugh en Woodstock o Castle Howard, y sobre todo los proyectos góticos de Kent para Hampton Court y Esher anuncian un tema autóctono: la imagería inglesa vino a tener el mismo estatus que la italiana e incluso la superó (Hunt y Willis, 1988, pp. 30-31). En algunos sitios coexistía la imagería clásica y la gótica, rural o nativa, como para designar un punto intermedio en la traducción de Roma a Inglaterra: en varios dibujos de Kent, o en Studley Royal, o incluso cuando elementos clásicos eran situados en escenarios típicamente ingleses. Menos significativamente, publicaciones de jardinería y *pattern books* ofrecían una vasta selección de sugerencias desde los trabajos de enrejado clásicos de Langley hasta los elaborados bancos y asientos colocados al final de los paseos, llamados a veces “*termination seats*”¹², como los de estilo goticista de Halfpenny. Las ventajas de las ruinas góticas – como las ideadas por Sanderson Miller o las supervivientes del pasado inglés – era que se fundían de forma natural con el paisaje de la campiña inglesa. Este aspecto fue haciéndose una parte más importante del parque paisajista, ya fuera “introducido” (*called into*) en los jardines o representado por la *belle nature* de Brown (Hunt y Willis, 1988, p. 31).

La reacción del sentimiento contra la razón, el Romanticismo, se apoya en el sentimiento que, durante la Ilustración, con Rousseau, veneraba la vida pura, elemental y directa de las civilizaciones primitivas o lejanas, que propicia el descubrimiento del “buen salvaje” y el “noble griego”, del “virtuoso romano” y el “piadoso caballero medieval”, y que Winckelmann también defendería en su teoría. La añoranza caracteriza todo lo romántico, rebelándose contra el presente (Pevsner, 1994, p. 299).

¹² Bancos o asientos corridos ricamente decorados en diferentes estilos artísticos

La imagen del jardín se desvincula del significado basado en la educación y el conocimiento, y esto se refleja en la estética de la sensibilidad formulada, sobre todo, por Edmund Burke (1730-1797) en su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). En esta obra se asientan los fundamentos de la nueva estética de los sentimientos, que dejaba atrás definitivamente la razón, allanando el camino al Romanticismo. Lo bello se caracteriza como lo redondeado, fluido, liso, imperceptiblemente graduado en su forma y color; lo sublime es variado, sorprendente, oscuro y caótico. Ambas categorías influenciaron la jardinería profundamente, especialmente en paisajistas como Lancelot Brown (1716-1783) y sir William Chambers (1723-1796), dos personalidades contrapuestas (Buttlar, 1992, p. 65).

Los paisajes de Lancelot Brown cumplen los criterios burkeanos de lo bello, Chambers parte de lo sublime. En común tenían su empeño por producir efectos sensibles inmediatos por medio de las imágenes del jardín, como lo exigía Thomas Whately (+ 1772) en sus *Observaciones on modern Gardening* (1770). Whately, el primer teórico realmente sistemático del jardín paisajista, juzgaba las escenas anteriores “como emblemáticas y no expresivas y pedía cuadros naturales que no se refieren ya a algo exterior a ellos mismos al evocar otras ideas y contenido” (Buttlar, 1992, p. 65). Brown no se guiaba tanto por paisajes clásicos e idealistas y por la literatura bucólica, como por un sistema de elementos naturales que variaba de acuerdo con cada uno de los terrenos organizados, por lo que recibió el apodo de “*capability*”, pues veía siempre las posibilidades (*possibilities*) naturales del terreno: se basaba en la idea clave de la “mejora” (*improvement*). No le importaba tanto crear imágenes de jardín significativas como liberar de “errores” los elementos naturales y mejorarlos hasta dar con su “esencia” (Buttlar, 1992, p. 66). Los prados abiertos llegan hasta la casa, cuyos accesos ya no son frontales como las avenidas tradicionales sino vías curvadas que se aproximan de forma tangencial. El lago serpenteante (*serpentine*) no podía faltar; la *amplia forma curvada* o la *línea culebreante*, declarada la “línea de la belleza” por el pintor William Hogarth (1697-1764) en su *Analysis of Beauty* (1753), constituye el cimiento de la sintaxis de Brown y se convirtió en el lema de la teoría de jardines, también en el continente (Buttlar, 1992, p. 67).

Brown limitó el uso, casi hasta su eliminación total, de estatuas, lemas e inscripciones, e incluso algunos edificios (Hunt y Willis, 1988, p. 31). Esta era la evolución de lo que ya estaba implícito en los Campos Elíseos o el Valle Griego de Stowe,

donde Brown fue jefe de jardineros en la década de 1740. Pero los diseños de Brown a veces fueron considerado aburridos, y criticados por la falta de planificación, diseño o intervención humana. Joshua Reynolds y William Chambers no gustaban de estos diseños simples donde no se distinguía la creación del hombre de la naturaleza, cuando el objetivo del arte, aunque fuera el de la jardinería, era desviarse de la naturaleza (Hunt y Willis, 1988, p. 32).

11.- EL JARDIN ANGLOCHINO

William Chambers tomó un camino opuesto y propuso añadir imaginaria china (Hunt y Willis, 1988, p. 32). Como arquitecto su fama fue internacional y como jardinero paisajista fue también importante, más por su teoría de la jardinería que por su obra principal, la construcción de Kew Gardens en Londres (1757-1762), la quintaesencia de lo pintoresco (Buttlar, 1992, pp. 67-68). Algunos de sus *folies* (caprichos) siguen en pie como la famosa Pagoda, el Arco en Ruinas y los templos de Bellona y Pan (Watkin, 1990, pp. 132-33). Su primera publicación, *Designs of Chinese Buildings* (1757) retoma las ideas del Sharawadgi (término usado por primera vez por Sir William Temple en su *Upon the Gardens of Epicurus* (1658) para describir el método usado en China para plantar el jardín “al azar”, es decir, “sin ningún orden en la disposición de las partes”. El término se hizo popular a mediados del s. XVIII en Inglaterra para describir irregularidad, asimetría y las características pintorescas (*picturesque*) de sorprender por medio del desorden elegante, por lo que fue aplicado a jardines irregulares, llamados chinescos, engalanados con puentes chinos y pagodas¹³, pensando que suponía más valor equivocarse en la imitación de las grandes creaciones chinas que continuar produciendo “escenas infantiles” como las de los más recientes jardines paisajistas (Buttlar, 1992, p. 68). El primer libro de Chambers, como su más famosa *Dissertation on Oriental Gardening* (1772), consolidó el mito del arte de la jardinería china, que se refleja en los “jardines anglochinos” de Francia. La reivindicación del carácter artístico del jardín se acercaba a la tradición francesa (Buttlar, 1992, pp. 68-69). Chambers critica los trabajos de Brown porque en ellos ya no era posible saber cuándo se estaba dentro de un costoso jardín o en el campo abierto. En una carta al arquitecto francés Julien-David Le Roy confesaba que

13

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100459584?rskey=ux8ioZ&result=3> fecha de captación 15/07/2019

los jardines chinos eran para él un mero pretexto: “¡Mejor que los critiquen a ellos que no a mí!”. La *Dissertation* tuvo un gran éxito, sobre todo en el continente, pero hizo saltar a la palestra a los defensores de la idea originaria de libertad del jardín paisajista (Buttlar, 1992, p. 69).

Cuando Brown eliminó las estatuas, templos e inscripciones de los jardines, eliminó los elementos del jardín que estimulaban la mente y la imaginación de sus visitantes. Chambers y otros, como Knight y Price, intentaron devolver al jardín las oportunidades de asociación, pero sus intentos parecen haber pasado por alto ideas fundamentales sobre cómo la mente aprehende el mundo de los fenómenos y las consecuencias para las artes de esta nueva epistemología (Hunt y Willis, 1988, p. 34).

Los jardines renacentistas se estructuraban por completo en torno a algún programa iconográfico o, centraban los significados en varios puntos usando una iconografía disponible al público, una imagería codificada en innumerables libros de emblemas y otras antologías de signos visuales o conocida por referencias a una literatura común. Bien entrado el XVIII, en Inglaterra, los jardines mantienen esta práctica de reproducir “mensajes” en estatuaria, inscripciones y arquitectura alusivas y elocuentes (Hunt y Willis, 1988, p. 34).

En 1773 aparece la *An Heroic Epistle to Sir William Chambers* -publicado por J. Almon en Picadilly, Londres- donde la concepción del diseño de jardines del mismo era criticada con mordaz ironía por William Mason (y quizás también por Horace Walpole) (Buttlar, 1992, pp. 69-70). El escrito, publicado anónimamente, le acusaba de dos atentados fundamentales contra el jardín inglés: negar a los ingleses la invención del jardín paisajista como expresión de los sentimientos liberales, y ridiculizarlo al compararlo con los jardines chinos y proponer, como modelo de jardín, el del emperador de China en Pekín. Pues esa ciudad en el campo (*urbs in rure*) era una representación despótica para el placer de los gobernantes, que contradecía la idea del jardín inglés, en el que la naturaleza era el fundamento y la ciudad el objetivo de la ideología liberal (Buttlar, 1992, p. 70). El jardín del emperador consistía en una reproducción del Estado - una ciudad con palacio, mercado, tribunales, ayuntamiento y campos con minúsculas granjas - más comparable a las funciones del jardín barroco cortesano (Buttlar, 1992, pp. 70-71). Los críticos de Chambers le consideraron un servil cortesano *tory* del rey Jorge III, que había dañado la idea liberal. En realidad, había adaptado por primera vez a gran

escala la idea del jardín paisajista a los intereses de la corte. Esto explica por qué sus patronos principescos del continente pudieron descubrir un modelo en sus famosos jardines de Kew y su *Disertación* (Buttlar, 1992, p. 71).

Aunque los elementos chinoscos habían aparecido con anterioridad a Chambers, y los libros de modelos siguieron animando el gusto, el jardín oriental como Kew nunca se puso de moda de verdad. Uno de los efectos de los escritos de Kent y Chambers: es que rechazaron la responsabilidad inglesa en la creación del jardín paisajístico, que en Francia se llamó el jardín anglo-chino. Le Rouge dijo que era una imitación de los jardines chinos, y su propuesta para un *Superbe Jardin Anglais* cerca de París era una mezcla “risible” (Hunt y Willis, 1988, p. 33).

12.- EJEMPLOS DE JARDINES.

12.1.- Chiswick: la villa neopalladiana.

Richard Boyle (1695-1753), tercer conde de Burlington y cuarto conde de Cork, ocupaba muchos cargos públicos y políticos como miembro del partido whig. Como amigo de Pope era cercano al *Country Party* y era miembro de la logia masónica, cuyos miembros gustaban de las obras arquitectónicas más recientes del conde, que era conocido como arquitecto aficionado y promotor del nuevo palladianismo (Buttlar, 1993, p. 36), introducido a este por el arquitecto escocés Colen Campbell (Pevsner, 1994, p. 293; Wittkower, 1983, p. 86). Fue suscriptor del *Vitruvius Britannicus* de Campbell, a quien invitó en 1719 a sustituir a James Gibbs en la remodelación de su casa, Burlington House en Piccadilly, Londres. Ese mismo año, Burlington pasó unos meses en Vicenza estudiando la arquitectura de Palladio (Buttlar, 1993, p. 36; Pevsner, 1994, p. 293), regresando de Italia con una amplia colección de dibujos de Palladio y también con el pintor William Kent (1684-1748), con quien mantuvo una asociación cercana durante 30 años (Watkin 1990, p. 126; Wittkower, 1983, p. 115)

La propiedad original en Chiswick, entre Twickenham y Londres, cerca del Támesis, contaba con una antigua casa de época jacobea, cuya ala oeste, donde se encontraba la galería, quedó destruida en un fuego en 1725 (Bryant, 1994, p. 33). Sin embargo, entre 1726-29¹⁴ Burlington diseñó y construyó un edificio de planta cuadrada

¹⁴ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-house/> fecha de captación 05/07/2019

con un pórtico saliente de columnas corintias y una semi cúpula de planta octogonal. Se inspira en la villa de Rocca Pisana en Lonigo, junto a Vicenza, construida por Scamozzi (ca. 1575) y en la Villa Rotonda de Palladio (ca. 1565) (Buttlar, 1993, p. 36; Watkin 1990, p. 127), considerada la quintaesencia de la arquitectura inspirada en la naturaleza y la razón, cuya armonía poseía fuerza moral y formativa. La obra de Burlington recoge el testigo de la arquitectura anti-cortesana, por ser anti-barroca y mirar al futuro (Buttlar, 1993, p. 36). La secuencia de los ábsides y las habitaciones interconectadas de la fachada del jardín se inspiran en el Palazzo Thiene en Vicenza de Palladio (Watkin, 1990, p. 127). La función original de este edificio, sin embargo, ha sido discutida por mucho tiempo, planteándose como un templo de jardín, academia, galería de arte, salón de fiestas... lo cierto es que ni siquiera los contemporáneos parecían estar muy seguros de la función que cumplía (Pound, 2007, p. 4). La planta de estas habitaciones será de gran influencia posterior en la arquitectura inglesa, sobre todo en el trabajo de Robert Adam (Pevsner, 1994, p. 293; Buttlar, 1993, p. 39). Lord Hervey, del partido cortesano, dijo de la villa que era un retiro “demasiado pequeño para vivir en él y demasiado grande para llevarlo colgado de la cadena del reloj” (Bryant, 1994, p. 32). Ciertamente no fue proyectada como vivienda sino como sede de una academia que Burlington pretendía crear - a propuesta de Shaftesbury-. Reunió a sus amigos escritores, pintores, escultores, arquitectos e incluso al compositor Georg Friedrich Händel (Buttlar, 1993, p. 37).

La construcción del jardín es anterior al de la nueva villa, iniciándose en torno a 1715 (Buttlar, 1993, p. 37). Burlington se encargó en origen de la disposición del jardín, aconsejado probablemente por el jardinero profesional Charles Bridgeman y su amigo Pope. William Kent, quien se alojó durante años en Chiswick en calidad de amigo de la familia, sería quien abriría el camino hacia una configuración del jardín de tipo pictórico (Buttlar, 1993, p. 39). En 1716 Lord Burlington había diseñado el llamado *Patte d'oie* (“pata de ganso” en francés), que se pensaba reproducía el tipo de diseño de los jardines romanos de la Antigüedad y que consistía en tres avenidas radiantes que terminaban en una construcción o nueva vista¹⁵. El *bagno palladiano*, diseñado por él también, en 1717 (Pevsner, 1994, p. 293; Buttlar, 1993, p. 39) y demolido en 1778, se encontraba al final de la avenida izquierda, reflejándose en el río del jardín, y era usado como una sala de

¹⁵ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-north/#patte-doie> fecha de captación 05-07-2019

estar o *drawing room*. Por la avenida central se llegaba a un edificio con cúpula, similar a un templo, diseñado por James Gibbs y demolido en 1784, y, la de la derecha conducía a la Casa Rústica (Fig. 2)¹⁶. Este es el único edificio original del Patte d’oie y es posible que fuera diseñado por Lord Burlington alrededor de 1719¹⁷. El Patte d’oie no estaba alineado con el eje de simetría de la casa, por lo que la vista de esta, desde el jardín, era lateral, surgiendo con su blanco resplandor entre el denso follaje (Buttlar, 1993, p. 37). Al final del *bowling green* se encuentra la Exedra (desde al menos 1745¹⁸) - elemento arquitectónico característico de los jardines romanos, muy estimado desde la Antigüedad y el Renacimiento - formada por un seto semicircular de tejos oscuros¹⁹, frente al que se colocaron estatuas antiguas de César, Pompeyo y Cicerón al parecer procedentes de la villa del emperador Adriano en Tívoli, y también esfinges y ánforas (Buttlar, 1993, pp. 37-38). Otras estatuas, bustos de arquitectos que admiraba Burlington, se situaron a los lados de la fachada de acceso al edificio central: Palladio e Iñigo Jones (1573-1652), quien había importado a Inglaterra el lenguaje de la arquitectura de Palladio a principios del s. XVII (Buttlar, 1993, p. 38). En 1738 Burlington compró una puerta de entrada monumental construida por Iñigo Jones para Beaufort House en Chelsea en 1621²⁰, que quedó expuesta en el jardín como reliquia.

Antes de 1727, Lord Burlington mantenía ciervos en el lado este del jardín, separados debidamente por un Ah-Ah (Fig. 1A), que fue posteriormente cubierto cuando compró más terrenos al oeste del Bollo Brook, donde hizo un parque de ciervos (deer park). Hoy día han recuperado una parte del mismo, y aún se conserva la llamada *Deer House* o “Casa de ciervos” en el extremo norte del mismo (White, 2017, p. 26). El arroyo al oeste de la casa, que brotaba de una gruta, fue ampliado y canalizado en 1726-27 y en

¹⁶ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-north/#patte-doie> fecha de captación 5-07-2019

¹⁷ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-east/#rustic-house> fecha de captación 05/07/2019

¹⁸ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-north/#exedra> fecha de captación 05/07/2019

¹⁹ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-north/#exedra> fecha de captación 05/07/2019

²⁰ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-north/#inigo-jones-gateway> fecha de captación 05/07/2019

1737²¹, remodelado en un “río” de bordes irregulares, y al que se le dio el nombre de Brenta en referencia al río del Véneto que configura el paisaje característico de las villas palladianas (Buttlar, 1993, p. 38). La gruta fue sustituida por una cascada, una de las últimas adiciones de lord Burlington -creada en torno a 1738-. El agua descendía por una serie de terrazas de piedra a través de tres arcos. Posiblemente fue un diseño de William Kent y se inspirase en los diseños que este y Burlington habían visto en jardines renacentistas en Italia²². El Obelisco, erigido en 1732, tiene en su base una escultura de época helenística que representa un hombre y una mujer, y que parece haber sido un regalo para lord Burlington en 1712, y había formado parte de la gran colección de estatuaria clásica recogida por el Conde de Arundel en el s. XVII. Unas imponentes avenidas rectas radian desde el monumento y conducen al Puente Clásico y el “Templo Jónico”²³. El primero era en origen de madera hasta que fue reconstruido en piedra en 1774, se cree por James Wyatt, para el V Duque de Devonshire²⁴. El “Templo Jónico” (Fig. 3) se colocó en un jardín semicircular que rodea un estanque circular con un obelisco en medio. Fue creado en 1726, y en las terrazas se plantaron naranjos²⁵. El templo imita el Panteón romano, o el llamado templo de la Sibila en Tívoli. Este tipo de templo había sido un modelo desde el Renacimiento (empezando con el Tempietto de Bramante en S. Pietro in Montorio, Roma, de 1502) y fue igualmente popular en el posterior clasicismo, y quizás encarnaba aquí el “templo de la felicidad” (*templum felicitatis*) masónico, representado en la obra de Shaftesbury a modo de emblema (Buttlar, 1993, p. 38).

Estas construcciones de tono escenográfico, más allá de representar modelos de la historia de la arquitectura, tenían un sentido emblemático (Buttlar, 1993, pp. 38-39). Pero en general las construcciones eran la atracción principal de pequeñas escenas cerradas en sí mismas, que se presentaban, sorprendiendo, al visitante del parque (Buttlar, 1993, p. 39). La presentación escenográfica responde al formato de miniatura de los

²¹ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-west/> fecha de captación 05/07/2019

²² <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-south/#cascade> fecha de captación 05/07/2019

²³ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-west/#obelisk> fecha de captación 05/07/2019

²⁴ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-north/#exedra> fecha de captación 05/07/2019

²⁵ <http://chiswickhouseandgardens.org.uk/house-gardens/the-gardens/explore-gardens-north/#ionic-temple> fecha de captación 05/07/2019

decorados que lord Barthurst bautizó “estilo Brobdignan”, en recuerdo de los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1726) (Buttlar, 1993, p. 39). Chiswick aún retenía elementos formales de carácter más italiano que francés, como la exedra, un estanque geométrico y setos a media altura, pero la estructura asimétrica del trazado y la desmembración del espacio homogéneo del jardín en compartimentos escénicos autónomos componían una imagen llena de variedad. Las modificaciones contemporáneas, como las líneas ligeramente curvadas del río que culmina en un lago, y los numerosos árboles que crecen sin patrón, acaban de transformarlo en un jardín paisajista (Buttlar, 1993, p. 39).

Esta villa y su jardín son uno de los mejores exponentes del neopalladianismo en Inglaterra, un movimiento basado en estrictas reglas que ponía a prueba la pureza de los arquitectos, quienes, a menudo, preferían disponer de mayor libertad para elegir sus modelos, variarlos y combinarlos como quisieran en sus creaciones.

12.2.- Stourhead: el gran desconocido.

Como dice Adrian von Buttlar (1982, p. 50), Stourhead es “uno de los jardines más hermosos de Inglaterra, un panorama artificial de la naturaleza que podría clasificarse de copia de una pintura paisajista ideal”.

El banquero Henry Hoare, el Viejo (1677-1725), adquirió la finca en 1717, llamada así por la fuente del pequeño riachuelo Stour, y encargó al arquitecto palladiano Colen Campbell la construcción de la villa. Su hijo, Henry Hoare, el Joven (1705-1785), apodado “el Magnífico”, también banquero y financiero, del círculo de amigos de Pope, se retiró, a los 36 años de edad, casi por completo a esta finca e inició la organización del jardín: embalsó el río con una presa, transformando el prado sin árboles en un lago. En torno a este lago se colocan las escenas del jardín - en la línea del “paseo en cinturón” (*belt-walk*) siguiendo el camino de la ribera, camino que puede entenderse como la búsqueda de la Nueva Roma y de la sociedad ideal, “de modo que a cada vuelta se presenta una visión distinta de estas escenas” (Enge y Schröer, 1992, pp. 212-213; Buttlar, 1982, p. 51).

Desde la aldea la mirada pasa por encima de puente palladiano de piedra para caer sobre el lago, enmarcado por colinas y grupos de árboles pintorescamente entrelazados.

A la derecha se encuentra el Templo de Flora (1744-1746²⁶) con su pórtico de columnas, que se vislumbra entre el follaje (Buttlar, 1982, p. 51); a la izquierda, en lo alto, el Templo de Apolo (Fig. 4), circular, con peristilo y cúpula, imitando un modelo tomado de las *Ruinas de Baalbek* de Robert Wood (Buttlar, 1982, p. 51), y que fue realizado por el arquitecto Henry Flitcroft (discípulo de Burlington) para sobrepasar el Templo del Sol en Kew de William Chambers²⁷. Una isla situada en medio del lago dirige la mirada hacia la otra orilla, hacia un templo hexástilo y con cúpula rebajada, pensado para contemplarse a distancia reflejado en las aguas del lago (Buttlar, 1982, pp. 51-52). El Panteón (Fig. 7) fue construido por Flitcroft en 1754, y recuerda a Chiswick en su mezcla entre el modelo romano y la villa palladiana (Buttlar, 1982, p. 52), que permitía transmitir a un público - con la cultura suficiente - una serie de alusiones sobre la caída del Imperio Romano, el panteísmo, su simbología cosmológica, pero también sobre la inspiración de Palladio y el estilo neo-palladiano inglés, sobre la pintura de la Arcadia y el recuerdo del propio viaje a Roma en sus años jóvenes (Enge y Schröer, 1992, p. 213). En su interior colocó estatuas de divinidades, como Hércules (creada por Rysbrack²⁸), personaje mitológico bien acogido en los jardines, quien por sus hazañas heroicas se veía como la quintaesencia de la virtud moral. Hércules había robado las manzanas de oro de las Hespérides, augurando así la primavera eterna de la edad de oro que se manifiesta en los jardines. A sus lados están Diana (diosa de la caza) y Flora (diosa de la horticultura), así como la diosa egipcia Isis, que primero representaba la fertilidad del valle del Nilo pero que aquí se ha transformado en un signo de carácter hermético del culto misterioso y del jardín (Buttlar, 1982, p. 52). Contrastando con el resto de fachadas, algo descuidadas, la frontal está muy bien organizada, y es un ejemplo típico de arquitectura monumental escénica pensada para producir un efecto a distancia: como el Puente de Palladio (Fig. 5) en Wilton, Stowe, Prior Park, Hagley, interesa el efecto bidimensional (Buttlar, 1982, p. 53).

Se cree que el modelo de la panorámica, que se puede apreciar en el grabado de F. Vivares, tomado de Bampfylde (1777), fue la obra de Claudio de Lorena *Eneas en Delos* (1672) (Enge y Schröer, 1992, p. 212), donde se aprecia una construcción a modo

²⁶ <https://www.nationaltrust.org.uk/stourhead/features/a-classical-journey-through-the-garden> fecha de captación 07/07/2019

²⁷ <https://www.nationaltrust.org.uk/stourhead/features/a-classical-journey-through-the-garden> fecha de captación 07/07/2019

²⁸ <https://www.nationaltrust.org.uk/stourhead/features/a-classical-journey-through-the-garden> fecha de captación 07/07/2019

de panteón, más allá de la superficie del lago, con un pórtico hexástilo de columnas corintias; un puente situado a la izquierda lleva hacia el interior del cuadro y un templo próstilo con columnas dóricas que vemos a la derecha de la pintura en primer plano (Buttlar, 182, pp. 53-56). Otro modelo que se remonta a Claudio de Lorena, pudo haber sido un boceto escenográfico del arquitecto italiano Filippo de Juvarra, quien estuvo en Inglaterra en 1720 y 1730 y mantuvo estrechas relaciones con lord Burlington. En el boceto el edificio del panteón es casi idéntico al templo de Flitcroft (Buttlar, 182, p. 56).

Los coleccionistas ingleses apreciaban mucho los paisajes ideales de Claudio de Lorena por su calidad de imágenes primigenias de la armonía arcádica entre el hombre y la naturaleza, una “visión del paisaje que daba razón a la Antigüedad y la luz del sur” (Enge y Schröer, 1992, p. 212). También Hoare tenía algunas copias de Claudio de Lorena y William Mason, en su poema didáctico *The English Garden* (1771) aconseja igualmente no solo ver con los ojos de Claudio de Lorena sino atenerse a él a la hora de construir (Buttlar, 182, p. 56; Enge y Schröer, 1992, p. 212).

En Stourhead hay una evocación a Eneas, ya que, según Enge y Schröer (1992, p. 212), los templos en torno al lago debían representar distintos escenarios de la *Eneida*. Pero hay otro significado: en el Templo de Flora, dedicado al principio a Ceres, leemos las palabras de la Sibila de Cumas tomadas de la *Eneida* de Virgilio: *Procul o procul este Profani* (“Manteneos alejados, muy lejos, los no iniciados”), prohibiendo la entrada a los profanos. Así el jardín se puede interpretar como un santuario de la naturaleza, en el sentido de la “religión natural deísta”. En las citas virgilianas de la Gruta de Egeria, no lejos del Panteón, puede verse otra referencia a la búsqueda de la “nueva Roma” (Buttlar, 182, p. 56). El circuito por los jardines como metáfora del viaje de la vida de Eneas, que culmina en la fundación de Roma, símbolo de la sociedad ideal, se introduce en el horizonte de significación de los primitivos jardines paisajistas. Malcolm Kelsall (1983) llamó la atención sobre el hecho de que la mirada desde la gruta hacia la escenografía de la entrada supone un contrapeso significativo de la imagen principal: su carácter es más bien nórdico y encarna lo local, la Inglaterra cristiana por medio de la cruz gótica de la plaza del mercado y la iglesia gótica, junto con la pequeña aldea (Buttlar, 182, pp. 56-57). También la Alfred’s Tower (1762) de estilo medieval, en posición transversal detrás del lago, se contrapone con el Templo de Apolo -sobre la elevada colina-; pues el segundo es el templo clásico de la sabiduría en contraste con el monumento de la historia nacional,

donde una inscripción proclama el Rey Alfred “filósofo y cristiano, padre de su pueblo e instaurador de la monarquía y las libertades inglesas” (Buttlar, 182, p. 57).

Mirando hacia el otro lado del lago aparece un cuadro de jardín bucólico, romántico inglés, un puente de piedra de estilo palladiano situado sobre un brazo lateral del lago, y detrás la pequeña aldea de Stourton - una serie de *cottages* cubiertos de yedra al estilo Tudor. Solo los puristas consideran la escenificación regional en la campiña arcádica como una ruptura de estilo. Ella da testimonio de la visión de Hoare de hacer renacer la Arcadia también en Inglaterra (Enge y Schröer, 1992, p. 213).

Otra muestra de que Hoare seguía las tendencias naturales de Burlington y Kent fue plantar un terreno de abetos y hayas: la escena campesina, determinada por el cultivo de la tierra, se convierte en una escena de bosque y agua. “Rara vez se consigue una conjunción tan llamativa del sentimiento individual de la libertad, del ensalzamiento de la naturaleza según Rousseau y el culto neohumanista de la Antigüedad como en Stourhead” (Enge y Schröer, 1992, p. 212).

Stourhead es un gran ejemplo de jardín pintoresco inglés. No se duda de la artificialidad del diseño para conseguir lo mejor de los elementos dentro de un conjunto planificado, además de las variadas arquitecturas que se colocan con estudiada casualidad, y que cumplen con un papel narrativo, evocador, compositivo, escénico y pictórico. La casa ya no es la protagonista de la finca, y no ha de justificar la creación del jardín que la envuelve. Aunque el propietario, y su casa, posibiliten la existencia del jardín, estos no son los protagonistas. Sustituyendo al antiguo orden regular, la nueva organización irregular aboga por una adaptación natural y suave a los lugares, modificándolos y “mejorándolos” mediante el uso de distintas técnicas de instrumentalización que buscan objetivos propios (Rodríguez Llera, 2005, p. 164).

Como en Versalles, hay un circuito con una narración de pretensiones pedagógicas, solo que se expresa mediante formas distintas, casi contrarias. Este circuito requería la participación del paseante, que rellena los vacíos provocados por la discontinuidad del diseño, y descubre mediante el paseo las claves del poema visual, para recomponer al final del recorrido las distintas partes. El papel de las arquitecturas es más relevante que en el jardín formal, donde el tratamiento de la vegetación, radicalmente geométrico, impide que cumplan con sus cometidos tradicionales. En el jardín paisajista, sin embargo, se colocan sin norma aparente, y aisladas, destacando su singularidad, y

provocando sorpresa y nostalgia en el paseante que se las encuentra (Rodríguez Llera, 2005, p. 165).

12.3.- Stowe: el jardín como cuadro o pintura.

Stowe, en Buckinghamshire, es uno de los jardines más conocidos de Reino Unido, aunque debido a su larga y accidentada historia la mayor parte del complejo actualmente alberga un internado. En 1716 se inició la construcción por orden de Sir Richard Temple, lord Cobham (1669-1749) (Hartes, 1902, pp. 330-332), oficial del partido whig cuya participación fue decisiva para las victorias inglesas sobre Luis XIV, pero cuya posterior actitud opositora le costó el favor de la corte, cayendo en desgracia (Buttlar, 1993, p. 41; Enge y Schröer, 1992, p. 204). El arquitecto de la mansión original fue Vanbrugh, aunque posteriormente fue modificada. El jardín de 1680 era de estilo sencillo y formalista, y se amplió y adornó desde 1715 (Enge y Schröer, 1992, p. 204). Una de las características de Stowe son los caminos o rutas ideadas para conectar los monumentos dentro de una temática. El “Camino del Vicio”, el “Camino de la Virtud” y el “Camino de la Libertad”.

En el “Camino del Vicio” (*The Path of Vice*), al oeste, la mayoría de las arquitecturas hacen referencia a la pasión o el amor infeliz o ilícito: los “Lake Pavilions”, dos pabellones jónicos que representaban el amor no correspondido (Garnet, 2011, p. 14), se han atribuido a Vanbrugh y Kent. Desde estos, un camino lleva al Hermitage (Ditchfield, 1908, p. 94; Hartes, 1902, p. 340), que representaba los celos de la pasión y la melancolía (Garnet, 2011, p. 14); el “Templo de Venus”, la infidelidad de la mujer, realizado por Kent en 1731, fue su primera contribución al jardín (Fig. 6) (Garnet, 2011, p. 15); el Monumento de la reina Carolina, la divina Carolina, también de Vanbrugh; el llamado “Sleeping Parlour” (demolido en 1760), inspirado en el cuento de Charles Perrault *La bella durmiente*, traducido al inglés en 1710 (Garnet, 2011, p. 16); la Rotonda, dedicada a Venus, erigida en 1720-1 por Vanbrugh, es el monóptero de jardín más antiguo conservado e imitado a menudo. El triángulo que forman el palacio, el lago y el monóptero produce un variado sistema de relaciones diagonales que descomponen la rigidez del esquema tradicional (Buttlar, 1993, p. 41; Enge y Schröer, 1992, p. 204). El Templo de Baco, dedicado a la lujuria embriagada, fue demolido en 1926 (Garnet, 2011, p. 17) (Buttlar, 1993, p. 42); la Cueva de San Agustín, ya perdida, representaba las pruebas del celibato; la Pirámide, “el tiempo de marcharse”; la Cueva de Dido, el amor

sin esperanza; y el Monumento a Jorge II (Garnet, 2011, p. 18-9) y los llamados Boycot Pavilions, que miran desde arriba sobre el Puente de Oxford, diseñado por Vanbrugh (Ditchfield, 1908, p. 94; Hartes, 1902, p. 340).

En 1720, Bridgeman diseñó los jardines de planta irregular en torno a la carretera a Buckingham. Pero el eje central barroco sobrevivió, extendiéndose desde el palacio sobre el *bowling green* o extensión de césped y cayendo a través de varios estanques hasta el lago octogonal y desde este hacia el campo abierto. Como contrapunto, un eje transversal desembocaba en la gran Rotonda de Vanbrugh (1719) (Buttlar, 1993, p. 41; Enge y Schröer, 1992, p. 204). Pero, tras el paso definitivo de Cobham a la oposición, el Country Party, Kent sustituye a Bridgeman en 1730 (Enge y Schröer, 1992, p. 204) y reforma los jardines, reorientándolo de acuerdo con las ideas políticas y filosóficas del Country Party. Cobham, masón como Burlington y Pope, reunió en sus jardines de Stowe a la nueva generación de talentos políticos que, por su juventud, fueron apodados *boy-patriots*: sus sobrinos Richard y George Grenville, el secretario del príncipe heredero, George Lyttleton, y William Pitt (futuro esposo de la sobrina de Cobham, Hester Grenville). G. Grenville y W. Pitt serían más tarde primeros ministros. También eran del círculo el conde de Chesterfield y Hugh Fortescue, “el alfa y el omega” de la oposición a la corte; también William Beckford, alcalde de Londres y el joven duque de Bedford (Buttlar, 1993, pp. 42-43; Enge y Schröer, 1992, p. 204).

El “Camino de la Virtud” (*Path of Virtue*), en el lado Este, llevaba al “Camino de la Libertad” (*Path of Liberty*), y, ambos reflejan las ideas políticas de la familia: su amor por las libertades griegas y sajonas y su odio hacia las tiranías de Roma y de su tiempo (Garnet, 2011, p. 20). Kent actuó primero al este de los jardines de Bridgeman, creando un gran valle, los “Campos Elíseos” (*Elysian Fields*), el paraíso terrenal, que alberga la mayor concentración de monumentos de jardín, el mensaje político más fuerte y el carácter más intenso (Garnet, 2011, p. 20). Dio al río unas orillas de trazado natural; al terreno, líneas suaves y naturales; unió las dos vertientes del valle con dos puentes en forma de grutas y separó el conjunto con una plantación de árboles en orla (Buttlar, 1993, p. 43). El río está dividido por el “Puente de Conchas” (*Shell Bridge*): por debajo del mismo se le llama *Worthies River* y, por arriba, *River Styx* o “Río Estigia” (Garnet, 2011, p. 20). En las riberas del Estigia, Kent construyó varios templos inspirados en “el templo de la virtud” y “el templo de la vanidad” de un ensayo de Joseph Addison en el *Tetler*

(1710) (Buttlar, 1993, p. 43). El “Templo de la Virtud Moderna” (*Temple of Modern Virtue*), al ser una ruina, significaba que eran tiempos sin virtud (Garnet, 2011, p. 21); el “Templo de la Virtud Antigua” (*Temple of Ancient Virtue*) (Garnet, 2011, p. 21), inspirada en el templo de la Sibila de Tívoli, albergaba estatuas de Homero, Sócrates, Licurgo y Epaminondas, considerados respectivamente el mejor poeta, filósofo, legislador y general de la antigua Grecia, cuyos méritos se exponen en inscripciones en latín. Su significado ya no era alegórico sino ejemplar, como el caso de los *virii illustres* de la tradición clásica. Ninguno representaba una virtud concreta, su valía era patente solo para el reducido círculo familiarizado con el horizonte espiritual de la oposición. Por eso, William Gilpin explicaba su significado en *A dialogue upon the gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire* (1748) (Buttlar, 1993, p. 43). Hay un Arco Dórico, que conmemora la visita de la Princesa Amelia en 1770 y la “Columna Grenville” (Garnet, 2011, p. 20), dedicada al capitán Thomas Grenville, muerto en batalla contra los franceses bajo el Almirante lord Anson en 1747 (Ditchfield, 1908, p. 94), toma la forma de una columna dórica rostral, tallada con proas de barcos saliendo del busto al modo de las columnas romanas antiguas (Jackson-Stops, 1991, p. 70). Se conserva la columna de lord Cobham, una urna rememora los logros de William Pitt, Conde de Chatham, el Grotto y el Monumento al Capitán Cook (Garnet, 2011, p. 20); y el “Templo de los Nobles Británicos” (*Temple of British Worthies*) que representaba las ideas y la acción (Garnet, 2011, p. 20), en la otra orilla del río, frente al “Templo de la Virtud Antigua”. Es un monumento semicircular en forma de templo inspirado en los sepulcros romanos y las exedras renacentistas (Fig. 7) (Enge y Schröer, 1992, p. 205), con bustos de los héroes de la virtud en nichos: Isabel I, exponente de la Reforma anglicana y la independencia británicas, Guillermo III de Orange, símbolo de la victoria whig en la Revolución, Francis Bacon y John Locke, fundadores de la ciencia empírica y de la constitución del Estado de tendencia whig. John Hampden, líder de la Cámara Baja, opuesta al rey Carlos I. El poeta John Milton (*El Paraíso perdido*), pregonero de la doctrina del derecho natural y redactor del escrito justificativo de la ejecución de Carlos I (1649); William Shakespeare, a quien Pope había redescubierto poco antes como intérprete de la verdadera naturaleza humana, e Isaac Newton. Posteriormente añade a sir Thomas Gresham, fundador de la Bolsa de Londres, frente al cual se colocó a sir John Barnard, enemigo del *laissez-faire* y de la especulación desbordante de la Bolsa. Sir Walter Raleigh y sir Francis Drake, marinos vencedores de España, como contraposición

a la política de reconciliación entre los dos. Finalmente, dos personajes de la Edad Media: Eduardo, príncipe de Gales, popular por sus victorias contra los franceses y relacionado, simbólicamente, con el príncipe heredero Federico Luis; y el rey Alfredo, ejemplo de rey filósofo platónico, alude a la futura misión del príncipe sucesor. Iñigo Jones y el todavía vivo Alexander Pope completan el círculo (Buttlar, 1993, p. 45). En medio del templo se alza una pirámide con la estatua de Mercurio, el mítico acompañante de las almas a los Campos Elíseos. Un nicho trasero estaba dedicado al fiel *signor Fido*, el primer ejemplo de un sepulcro canino en un jardín paisajista (Buttlar, 1993, p. 45). El Templo de la Reina, representaba a las mujeres virtuosas y, el Monumento a Cobham y la Casa Chinesca, cierran este circuito (Garnet, 2011, pp. 24-25).

El Camino de la Libertad fue el último en crearse, al noreste del jardín, y el tema es el origen de la libertad política británica en Grecia y en la Inglaterra anglosajona. La idealización de Grecia, como cuna de la libertad y la democracia, como la cantaba Shaftesbury y la epopeya de Thomson, encuentra en Stowe una expresión arquitectónica (Buttlar, 1993, p. 48). El tipo de organización abierta y amplia del Valle Griego y una monumentalización de las esculturas del jardín, como el gran arco de triunfo en la prolongación del eje principal del parque (1767), caracterizan a la última fase de la configuración de Stowe en la que, a partir de 1741, tras ser llamado por Kent, participó decisivamente el joven Lancelot Brown (1716-1783) (Buttlar, 1993, pp. 48-49). Capability Brown creó el “Valle Griego”(c.1748), una extensa hondonada de pradera, en lo alto de la cual vemos el “Templo de la Concordia y la Victoria” (*Temple of Concord and Victory*), que clamaba Grecia como cuna de la Libertad y, aunque, debía inspirarse más en la Maison Carrée de Nîmes, pues la investigación sobre la arquitectura griega era incipiente, las semi-columnas de tipo romano se transformaron en columnas exentas griegas y la revista *Connoisseur* (1767) citaba, expresamente, al Partenón de Atenas como modelo suyo (Fig. 8). Albergaba en su interior una estatua de la *Libertas Publica* (libertad constitucional), escenas en relieve de la conquista del Nuevo Mundo y, en el frontón, un homenaje a *Britannia* (Buttlar, 1993, pp. 48-49; Enge y Schröer, 1992, p. 205). El Obelisco de Wolfe, la “Torre Borbón” -antes la “Torre Gótica”-, las “Deidades Sajonas”, en el llamado Hawkwell Field, en el que James Gibbs erige en 1741-44, el Templo Gótico (Enge y Schröer, 1992, p. 205). Lo gótico, que según la teoría del arte contemporánea se relacionaba con lo “subordinado, innatural y abigarrado”, reaparece como soporte de asociaciones históricas y de una imagen de la Edad Media ideológicamente entendida y

cargada de emotividad. Análogamente las “Casas Chinescas” de Stowe (1748) y Kew Gardens (1745) -dedicada a Confucio-, el filósofo chino de la naturaleza, debían evocar una imagen utópica de China. (Buttlar, 1993, p. 48). El “Puente Palladiano” (Fig. 9) llevaba al “Templo de la Amistad” (Garnet, 2011, pp. 24-25), el cual también se ha atribuido a James Gibbs (Enge y Schröer, 1992, p. 205), era donde Cobham y los *boy-patriots* mantenían charlas políticas acerca de la caída del gobierno y el futuro del país. Sobre el pórtico aparece el emblema de la amistad, la justicia y la libertad (Buttlar, 1993, p. 45). Había una representación de Britania en el techo y, en las paredes, la historia gloriosa de Inglaterra. Alrededor y en círculo, los bustos de los principales políticos de la oposición: lord Cobham, el conde de Westmoreland, el conde de Chesterfield, Richard Grenville, el conde de Bathurst, William Pitt, George Lyttleton y el príncipe heredero Federico Luis, hostil al régimen de su padre, quien a su vez decoró la entrada a su casa de campo en Kew con los bustos de Chesterfield y Cobham (Buttlar, 1993, p. 48).

Muchos fueron los visitantes distinguidos del jardín, y todos sin excepción quedaron encantados (Ditchfield, 1908, p. 94). Aquellos visitantes que no eran invitados del señor, los cuales se alojaban en su casa, podían ser acomodados, desde 1717, en la posada New Inn que mandó construir Lord Cobham (Garnet, 2011, p. 12) Desde Buckingham se llegaba, través de una avenida recta, a la entrada principal, donde un Arco Corintio daba ingreso a los terrenos, enmarcado entre dos grandes pórticos, desde el que hay una gran vista de la casa y el parque (Hartes, 1902, pp. 334-338). Este es el primer monumento de jardín en recibir a los visitantes y, sin embargo, fue uno de los últimos en ser erigido (Garnet, 2011, p. 12). Un camino llevaba de la posada a la entrada sur del jardín, donde aún se puede apreciar el “Ah-Ah” construido por Bridgeman (Fig. 1B) (Garnet, 2011, p. 31).

Horace Walpole escribía que debíamos el *Greek Revival* al arte paisajista de Kent (*On Modern Gardening*, 1770, p. 44). Las primeras construcciones que siguieron modelos originales griegos fueron templos de jardines en los parques de dos de los *boy-patriots*: Enfield House, de William Pitt, y Hagley, de George Lyttleton (1758). Ambos políticos eran jardineros paisajistas entusiastas (Buttlar, 1993, pp. 48-49).

12.4.- Shugborough: la nueva Atenas.

El jardín de Shugborough está unido a la historia familiar de los Anson, de tradición militar naval. En él se unieron una serie de valores únicos durante el s. XVIII

que le convierten en uno de los más gloriosos, aunque poco conocidos, paisajes pintorescos. En el exterior de la casa, Samuel Wyatt añadió un sólido pórtico jónico que declara las afinidades artísticas de los dueños de la casa (Rodríguez Llera, 2005, pp. 147-149). La posesión del *estate* de Shugborough pertenecía en origen al almirante George Anson, que dio la vuelta al mundo, y a su hermano, Thomas Anson (1695-1773), Whig MP (Miembro del Parlamento) y miembro fundador de la Sociedad de Dilettantes (Watkin, 1982, p. 25). Thomas Anson viajó a Levante, en 1740, con la esperanza de coleccionar antigüedades, pero no pudo permitirse todos sus gustos hasta que heredó la fortuna de su hermano en 1762.

Para que fuera económicamente viable, pusieron en cultivo parte del terreno y dejaron sitio a una nutrida cabaña de animales de granja. La idea del *gentleman farmer*, en la historia reciente de Inglaterra, se asociaba a la muestra de una sensibilidad cultural y artística dentro y fuera de casa (Rodríguez Llera, 2005, p. 148). Al almirante debemos la Casa Chinesca (1747), a orillas del riachuelo, que debía recordar su estancia en Cantón y es una de las construcciones chinescas más antiguas de la jardinería paisajista conservadas. La primera fase del jardín era de tendencias rococó y anglochina, como *The Chinese House*, completada en 1747, que fue uno de los primeros ejemplos de diseño oriental en el país y el precursor del pabellón chino en Kew; el diseño fue tomado de bocetos realizados en Cantón por Sir Percy Brett, quien acompañó al Admiral Anson en su circunnavegación del globo²⁹. El río fue convertido en lago, había un puente “palladiano” y caminos en serpentina, la figura preferida, que le daban un aire rococó, incluso las ruinas artificiales, *memento* del paso del tiempo, prueban la fuerza expansiva del jardín y de sus propietarios, engullendo la aldea contigua y los campos (Rodríguez Llera, 2005, pp.168-169).

Pero Anson sustituyó pronto el mito chino por el nuevo *ideal griego*. El matemático, astrónomo y arquitecto aficionado Thomas Wright (1711-1786), construyó dos ruinas clásicas frente a la casa señorial (c.1750). Sin embargo, son las imitaciones de templos griegos de James Stuart las que superan, por su exactitud arqueológica, los decorados escénicos contruidos hasta entonces (Buttler, 1993, pp. 63-64; Watkin, 1982, p. 25). El enigmático Monumento Pastoril, inspirado en el cuadro “*Et in Arcadia ego*” de

²⁹ <https://www.nationaltrust.org.uk/shugborough-estate/features/parkland-buildings-monuments-and-follies> fecha de captación 07/07/2019

Nicolas Poussin, fue construido alrededor de 1758 y ha sido atribuido por distintos historiadores tanto a Thomas Wright como a James Stuart; la estela de mármol central fue grabada por Peter Scheemakers y muy posiblemente las columnas exteriores fueron añadidas por Stuart en 1763³⁰.

Las arquitecturas de este jardín revelaron el talento de James Stuart como diseñador de edificios clásicos pintorescos. Desde 1762, realizó una serie de arquitecturas sacadas de sus propios grabados de las *Antiquities of Athens*. El Arco de Triunfo (Fig. 10), acabado en 1769, inspirado en el arco de Adriano de Atenas, pero con tonos barrocos, a la muerte del almirante se convirtió en un memorial para este y su esposa: unos sarcófagos con sus bustos flanquean el trofeo central de una proa de navío. Las esculturas que los conmemoraron son obra de Peter Scheemaker (Buttlar, 1993, p. 64; Rodríguez Llera, 2005, p. 173; Watkin, 1982, p. 25). La Torre de los Vientos (1765), una versión simplificada del Horologium de Andrónico de Cirro en Atenas, que apareció en el tomo I de las *Antiquities*, se situó en el centro de un lago (ya desaparecido), al que se accedía por medio de dos puentes chinos. La Torre de los Vientos incluía vanos y pórticos y recreaba en su interior el estilo postburlingtoniano (Buttlar, 1993, p. 64; Rodríguez Llera, 2005, pp. 173- 175-178; Watkin, 1982, p. 26). La Linterna de Demóstenes (Fig. 11) (Buttlar, 1993, p. 64) de 1771, inspirada en el Monumento Corégico de Lisícrates del s. IV a.C., supuso el primer uso de columnas corintias en un exterior. Aunque el trípode y plato de libaciones originales que coronaban el monumento habían desaparecido hace mucho, Stuart hizo una restauración ingeniosa y atractiva, basada en fuentes documentales, en su primer volumen de las *Antiquities of Athens*, que ahora tomaba forma real en Shugborough, en una versión en bronce hecha en Birmingham por Mr. Boulton. (Buttlar, 1982, p. 64; Rodríguez Llera, 2005, pp. 173- 178; Watkin, 1982, p. 26). Estos dos monumentos fueron muy influyentes en arquitectos posteriores como James Wyatt, Henry William Inwood y Harvey Lonsdale Elmes (Watkin, 1982, p. 27). Como en otras arquitecturas de jardines pintorescos, clasicistas o no, ni el material, ni el color, tamaño y texturas de los modelos eran los mismos que en sus “copias”, posiblemente para permitirles encontrar un nuevo significado en su nuevo contexto, y sin intentar rivalizar

³⁰ <https://www.nationaltrust.org.uk/shugborough-estate/features/parkland-buildings-monuments-and-follies> fecha de captación 07/07/2019

o sustituir a los originales. La intención es la de crear un discurso nuevo, a través del nuevo lenguaje arquitectónico de tradición griega (Rodríguez Llera, 2005, pp. 175-178).

La inspiración helenística y romana de estos templos parece permitirnos atribuir otros edificios a Stuart, como el Templo Dórico (Fig. 12), de c.1760, inspirado en el llamado Teseion, similar al de Hagley, pero con una localización menos pintoresca; y el *orangery* o invernadero, de 1764, con urnas en la cornisa y el interior pintado por Nicholas Dall (Rodríguez Llera, 2005, p. 173; Watkin, 1982, p. 27). Otras construcciones habrían abigarrado el conjunto, cuya intención programática - si es que la tuvo - sigue siendo desconocida (Buttler, 1982, p. 64).

Los distintos pabellones neogriegos tienen el único objetivo de lograr una buena disposición visual de la amplia propiedad, pues el “jardín rococó” (Casa Chinesca, Ruinas, Monumento del Gato (*Cat's Monument*), el “Monumento a los Pastores”, el Templo Dórico, y el río reconducido y el puente) se encuentra en el entorno próximo a la casa principal, mientras que el jardín clasicista, la Torre de los Vientos, el Arco de Adriano y la Linterna de Demóstenes o de Lisícrates se sitúan a grandes distancias de la misma y entre ellos, comandando las vistas de la extensa finca (Rodríguez Llera, 2005, pp. 173-174).

El conjunto del jardín aúna elementos clave de la naturaleza, la cultura, el paisaje y la arquitectura, jardín y pintura, en uno de los mejores ejemplos de la evolución del jardín inglés de la segunda mitad de la centuria. La casa ya no trataba de justificar la “necesidad” de un jardín determinado. Simplemente se va imponiendo el nuevo jardín “nacional” (Rodríguez Llera, 2005, p. 149). El ya mencionado “Monumento a los Pastores” (*Shepherd's Monument*) es uno de los *follies* de jardín ingleses más románticos, con su relieve por Peter Scheemaker inspirado en la obra de Poussin “Et in Arcadia Ego” (Fig. 13) (Watkin, 1982, pp. 27-28)

Los trabajos de Stuart para Shugborough son interpretaciones personales de sus dibujos de las antigüedades de Atenas. No hay una reproducción exacta de los templos, pues nunca fue éste el objetivo de Stuart aun cuando su obra se basaba en el dibujo y medición exactos (Rodríguez Llera, 2005, pp. 173-175). Se hizo un esfuerzo por no limitarse a “continuar” la cultura antigua, sino hacer una reflexión moderna de la misma, que responde a la conciencia de no ser “herederos directos de ningún pasado, sino intérpretes interesados de él” (Rodríguez Llera, 2005, p. 180).

Antes de que Grecia fuera reclamada como anhelo sentimental, poético, la modernidad se apropia de sus signos, de su vocabulario, y su desarrollo en el jardín permite que no caiga en el olvido. La función de estas réplicas es circunstancial y anecdótica “en cuanto a contenedores formales”. Su existencia se entiende mejor a cierta distancia, en la panorámica, como en la representación contemporánea del jardín por Nicholas Dall (c. 1768) (Rodríguez Llera, 2005, pp. 181-182). La distribución independiente, o por “escenas” de las arquitecturas, obliga al paseante a ejercitar la memoria para completar su sentido (Rodríguez Llera, 2005, p. 183). Shugborough no es por tanto una mera imitación. Se podría argumentar que es un lamento a los dioses perdidos o una visión de la Antigüedad donde la visión moderna de la Antigüedad queda oprimida por el ilimitado pasado (Rodríguez Llera, 2005, p. 184). Es la actitud de una nación, “optimista, positiva y llena de energía constructiva, que se apropia del pasado clásico introduciendo la imagen literal de alguno de sus signos en un contexto preciso y diferenciador, que los convierte en la expresión de dicha apropiación” (Rodríguez Llera, 2005, p. 185).

13.- CONCLUSIONES

El trabajo refleja el grado de compromiso de la aristocracia inglesa del s. XVIII en el estudio de la Antigüedad, no solo como parte de la educación tradicional de su clase, sino como parte integral de su estilo de vida. La forma en que se aprovechó la educación en los clásicos para afrontar las nuevas complejidades políticas del país es bastante singular. Los discursos políticos se llenan de citas directas a los clásicos, pero también de alusiones indirectas que permiten, por ejemplo, comparar a un amigo o enemigo político con un personaje de la Antigüedad, resultando en un elogio o un insulto. Pero cuanto mayor conocimiento de los clásicos, más complejo se hacía buscar referencias que solo los interesados pudieran entender, o dar nuevos y ocultos significados a alegorías establecidas. Por eso llenaron sus bibliotecas de los libros necesarios, los clásicos y los contemporáneos y, estar al día de las publicaciones era esencial. Además, las suscripciones eran necesarias para la publicación de periódicos, tratados de arte, traducciones de obras antiguas y modernas, catálogos de colecciones, libros de viajes, memorias de excavaciones o descubrimientos, biografías de hombre ilustres...En los jardines, y en los discursos sobre ellos, ocurre lo mismo. Como parte indispensable de las residencias rurales, que a menudo se convirtieron en sedes de poder temporales, los jardines se llenaron de *follies* clasicistas con simbologías gradualmente más complejas.

Para que esto fuera posible, los artistas tenían que convertirse en auténticos expertos en imitar y reproducir la Antigüedad, pues la competencia aumentaba, y unos pocos se repartían los trabajos más ambiciosos. Esta época dio hombres de gran ambición intelectual, personajes que querían ser recordados por sus mentes, su inteligencia y su sensibilidad, además de por sus hazañas militares o triunfos políticos. Habían adquirido una conciencia ineludible del paso del tiempo, de la importancia de aprender de los ancestros, de que todos morimos, pero algunos sobreviven el paso del tiempo, y años más tarde otros hombres, ricos o pobres, aprenderán de ellos. Aprenden técnicas de gobierno, técnicas de construcción, técnicas militares, y formas de expresar sentimientos y pensamientos, aprenden sobre otras partes del mundo y su curiosidad por todas las cosas se vuelve más grande. Aprenden a resolver conflictos, a evitarlos, porque leen sobre revueltas, disputas familiares y muchos temas más, y aprenden de las experiencias de los antiguos. Los hombres del s. XVIII querían estar al mismo nivel que los hombres del pasado que admiraban, ser admirados y respetados en vida, pero también ser recordados mil años más tarde. La promoción de las artes que hicieron, no creo que se deba solo al uso que podían darles en vida, sino a la idea de que los monumentos de sus jardines durasen tanto como las ruinas de la villa de Adriano en Tívoli, y prueba de su visión de futuro son las plantaciones de árboles jóvenes, diseñadas teniendo en cuenta su crecimiento, para que generaciones posteriores las disfrutasen, descansando, cómo no, en sus preciadas recreaciones de la Antigüedad.

El estudio de las influencias clásicas en los jardines de Inglaterra, a través del estudio de las bibliotecas particulares, es una labor inmensa, ya que a la lista de todos los jardines que podrían aparecer en este trabajo, se suman las largas listas de títulos que formaban las bibliotecas de sus dueños y creadores. La distinta fortuna de estos *estates* es clave a la hora de llevar a cabo este trabajo. También es difícil encontrar los *follies* originales en buen estado, si se conservan en absoluto, pero hay un interés académico y de nivel nacional en el país, por recuperar estos espacios como eran en su época de mayor esplendor.

14.- BIBLIOGRAFÍA

FUENTES CLÁSICAS

Cato and Varro, *On Agriculture*, Davis Hooper W. y Boyd Ash, H. (trad.), Cambridge, Mass. - London, England, 1999, Harvard University Press.

Cicerón, *Cartas II, Cartas a Ático*, Rodríguez-Pantoja Márquez, M. (trad.), Madrid, 1996, Editorial Gredos.

Homero, *The Odyssey*, Pope, A. (trad), Recuperado de Project Gutenberg https://www.gutenberg.org/files/3160/3160-h/3160-h.htm#link2H_4_0009

Horacio, *Sátiras, Epístolas y Arte poética*, Moralejo, J.L. (trad.), Madrid, 2008, Editorial Gredos.

Plinio el Joven, *Cartas*, González Fernández, J. (trad.), Madrid, 2005, Editorial Gredos.

Séneca, *Epístolas morales a Lucilio I*, Roca Meliá, I. (trad.), Madrid, 1986, Editorial Gredos.

Virgilio, *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*, Greenough J. B., Boston, 1900, Ginn & Co. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0056>

Vitruvio, *De Architectura*, Krohn F. (ed.), Leipzig, 1912, B.G. Teubner. Recuperado de http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?target=la&all_words=villae&all_words_expand=on&phrase=&any_words=&exclude_words=&documents=Perseus%3Atext%3A1999.02.0072

FUENTES MODERNAS

Castell, R. (1728), *Villas on the Ancient Illustrated*, London, Imprimido por el autor.

Walpole, H. (1770/2004), *On Modern Gardening*, Colin Amery (ed.), London, Palace Editions.

Winckelmann, J.J. (1754), *Reflexiones sobre la Imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Ludwig Uhlig (ed.), Vicente, J. (trad.), Barcelona, Ediciones Península.

Winckelmann, J.J. (1771), *Critical Account of the Situation and Destruction by the First Eruptions of Mount Vesuvius, of Herculaneum, Pompeii, and Stabia; (...)*, London, Printed for T. Carnan and F. Newbery.

BIBLIOGRAFÍA

Buttlar, A. von (1993), *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo*, Madrid, Editorial Nerea.

Bryant, J. (1994), "Preserving the Mystery: a tercentennial restoration inside Chiswick House", en Arnold, D. (ed.) *Belov'd by Ev'ry Muse. Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington and 4th Earl of Cork (1694-1753)*, London, The Georgian Group, pp. 29-36.

Colvin, H. (1978), *A biographical dictionary of British architects, 1600-1840*, London, J. Murray Publishers.

Crook, J. M. (1968), *The Greek revival*, London, Country Life Books.

Ditchfield, P.H. (1908), "Stowe House, Buckinghamshire, England", en Osborne, C.F. (ed.), *Historic Houses and their Gardens*, Philadelphia, John C. Winston Company, pp. 87-94.

Enge, T.O. y Schröer, C.F. (1992), *Arquitectura de jardines en Europa 1450-1800*, Colonia, Benedikt Taschen.

Fariello, F. (2000), *La arquitectura de los jardines, De la Antigüedad al siglo XX*, Madrid, Librería Mairea y Celeste Ediciones.

Garnet, O. (2011), *A souvenir guide Stowe, Buckinghamshire*, Swindon, National Trust.

Gombrich, E. H. (1994), *Historia del Arte*, Barcelona, Ediciones Garriga.

Grafton, T. A. (1995), "El Renacimiento", en Jenkyns R. (ed), *El Legado de Roma*, Barcelona, Crítica, pp. 91-113.

Griffin, J. (1995), "Virgilio", en Jenkyns, R. (ed.), *El legado de Roma*, Barcelona, Crítica, pp. 114-137.

- Hartes, J.O. (1902), "Stowe", en Malan, A.H. (ed.), *Other Famous Houses of Great Britain and their Stories*, New York, pp. 327-352.
- Hingley, R. (2000), *Roman Officers and English Gentlemen: The Imperial Origins of Roman Archaeology*, London y New York, Routledge.
- Hunt, J.D. y Willis, P. (ed.) (1988), *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620-1820*, Cambridge, Mass. - London, The MIT Press.
- Jackson-Stops, G. (1991), *An English Arcadia 1600-1990*, London, The National Trust.
- Jenkyns, R. (1995), "El género pastoril", en Jenkyns, R. (ed.), *El legado de Roma*, Barcelona, Crítica, pp. 138-160.
- Jenkyns, R. (1995), "El legado de Roma", en Jenkyns, R. (ed.), *El legado de Roma*, Barcelona, Crítica, pp. 11-42.
- Johnson, J. (1958). "The Meaning of "Augustan"", *Journal of the History of Ideas*, 19(4), pp, 507-522.
- Pevsner, N. (1994), *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pound, R. (2007), "Chiswick House – A Masonic Temple?", *Brentford and Chiswick Local History Journals*, 16, pp. 4-7.
- Redford B. (2010), "Dilettanti, Society of", en Grafton A., Most G. W., Settis S. (ed.), *The Classical Tradition*, Cambridge-Mass., Belknap Press of Harvard University Press. pp. 270-271
- Rodríguez Llera, R. (2005), *El arte itinerante*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Segura Munguía, S. (2005), *Los jardines en la Antigüedad*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Summerson, J. (1986), *The Architecture of the Eighteenth Century*, London, Thames and Hudson Ltd.
- Tsigakou, F.-M. (1985), *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del Romanticismo*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Watkin, D. (1982), *Athenian Stuart: Pioneer of the Greek Revival*, London, George Allen & Unwin.
- Watkin, D. (1990), *English Architecture. A concise history*, London, Thames and Hudson

Watkin, D. (1995), "La arquitectura", en Jenkyns R. (ed.), *El legado de Roma*, Barcelona, Crítica, pp. 298-328.

Waywell, G. (1995), "El arte", en Jenkyns R. (ed.), *El legado de Roma*, Barcelona, Crítica, pp. 269-297.

White, R. (2017), *Chiswick House and Gardens*, London, English Heritage.

Wilton-Ely, J. (2010), "Gran Tour", en Grafton A., Most G. W., Settis S. (ed.), *The Classical Tradition*, Cambridge-Mass., Belknap Press of Harvard University Press. pp. 404-405

Wittkower, R. (1979), *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Wittkower, R. (1983), *Palladio and English Palladianism*, Leipzig, Thames and Hudson.

15.- ANEXO DE IMÁGENES



Fig. 1A. Ah-Ah en Chiswick Park*.



Fig. 1B Ah-Ah- en Stowe Gardens*.



Fig. 2. “Casa Rústica” y Fig. 3. “Templo Jónico” (*Ionic Temple*) en Chiswick Park*.



Fig. 4. “Templo de Apolo” en Stourhead. Recuperado de Wikicommons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stourhead,_Temple_of_Apollo.jpg



Fig. 5. Puente Palladiano y copia del Panteón en Stourhead. Recuperado de Wikicommons.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e4/Stourhead_garden.jpg/800px-Stourhead_garden.jpg



Fig. 6. “Templo de Venus” (*Temple of Venus*) en Stowe Gardens*.



Fig. 7. “Templo de los Nobles Británicos” (*Temple of British Worthies*) en Stowe Gardens*.



Fig. 8. “Templo de la Concordia y la Virtud” (*Temple of Concord and Victory*) y Fig. 9. “Puente Palladiano” en Stowe Gardens*.



Fig. 10. Arco de Triunfo y Fig. 11. “Linterna de Demóstenes” en Shugborough Gardens*.



Fig. 12. Templo Dórico y Fig. 13. Monumento a los Pastores (*Shepherd's Monument*) en Shugborough Gardens*.

*Las fotos sin procedencia son de la autora del trabajo.